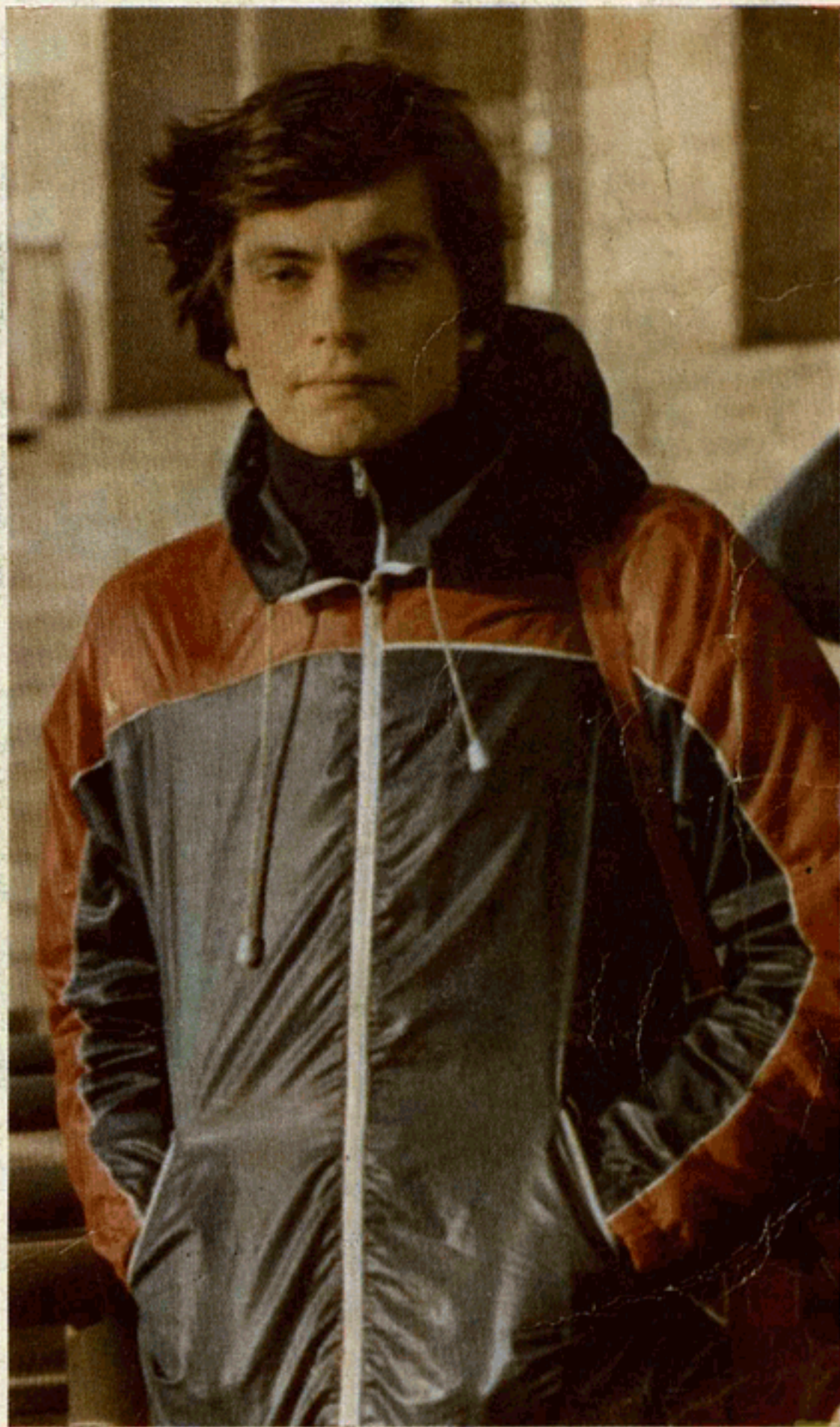
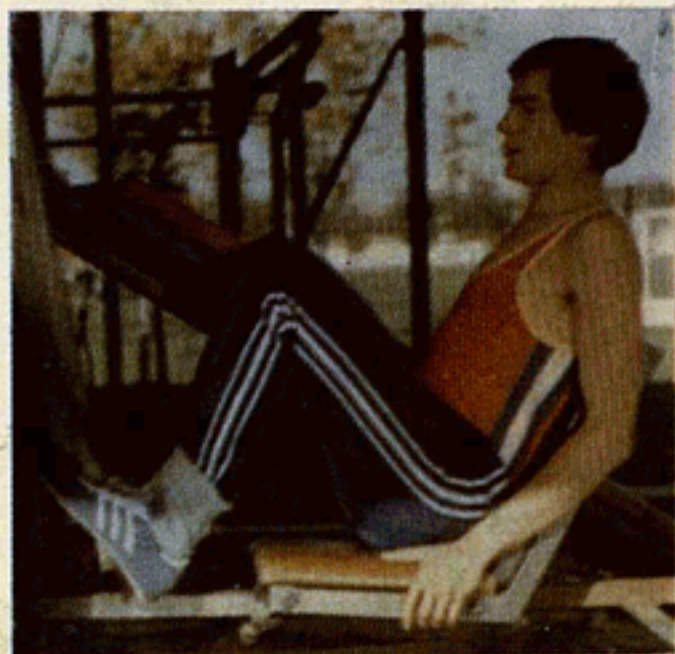


СОВЕТСКИЕ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ ГОРЯЧО ПРИВЕТСТВУЮТ

УЧАСТНИКОВ И ГОСТЕЙ ОЛИМПИАДЫ-80



Искусство

КИНО

7 1980

Орган Государственного комитета СССР
по кинематографии
и Союза кинематографистов СССР



Искусство

КИНО

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР
по кинематографии
и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
СУРКОВ Е. Д.

Редколлегия

БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
(зам. гл. редактора)
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Ответственный секретарь
КЕЛЬМАН Л. М.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректоры Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.
Рукописи не возвращаются
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки

Анатолий Матешко (слева сверху и справа)
в фильме «Быстрее собственной тени»; кадр
из фильма (режиссер П. Любимов, Киностудия
имени М. Горького);

На 2-й стр. обложки

Кадры из фильма «Баллада о спорте»
(режиссер Ю. Озеров, «Мосфильм»)

На 3-й стр. обложки

Николай Еременко и Дмитрий Золотухин
в фильме «Юность Петра» (режиссер С. Гера-
симов, Киностудия имени М. Горького —
ДЕФА, ГДР); рабочий момент: Сергей Гера-
симов, оператор-постановщик Хорст Хардт
(ГДР) и ассистент оператора Борис Соболев;
Николай Еременко, Дмитрий Золотухин и Ми-
хаил Зимин, в фильме «Юность Петра»

На 4-й стр. обложки

Андрей Ростоцкий и Николай Карнов;
Андрей Ростоцкий в фильме «Эскадрон гусар
летучих» (режиссеры Н. Хубов, С. Степанов,
Киностудия имени М. Горького);

7

1980

СОДЕРЖАНИЕ

Навстречу Олимпиаде-80

3
Кино и спорт: во имя человека
4
Героика прошлого и настоящего
6
Человек в спорте и спорт на экране
8
О чувствах добрых
10
Ведущие игру
12
Смеяться, право, не грешно...
14

Исследование в ритме баллады
Новые фильмы

19
Почерк публициста
24
Простые истины
33

Изобретательно, с юмором...
41
Такая нелегкая служба...
49

На уровень требований жизни
62
Экзамен
65
Есть контакт!

Интервью между съемками
71
Ответственная тема
72

Многое ищешь заново...

Хроника

75
Посвящается Григорию Козинцеву
76
Серьезные задачи серьезного дела

Теория и история
82

Литература и режиссер
Клуб молодых
100

«Здесь, в институте,
и потом всю жизнь»

За рубежом

114
Объятия Кубы

134
История и современность
в творчестве братьев Тавиани
146

Особая примета: революционер
150
Синерама

Сценарий

157
Денис Давыдов (Эскадрон
гусар летучих)
192

Фильмография

Владимир Буре

Вячеслав Старшинов

Ирина Калинина

Валерий Борзов

Александр Долгушин

С. Токарев

В. Трошкин

Б. Рунин

Юрий Щекочихин

П. Шепотинник

Игорь Ачильдиев

В. Трояновский

А. Волков

Павел Чухрай

Наталья Бодюл

Г. Заргарьян

М. Зак

Владимир
Климов

Николай
Савицкий

Владимир Баскаков

Юлия Павленок

Сергей Ермолинский

Iskusstvo kino

Cinema art

Garry Zargorian

Laboratory

Serious Tasks of the Serious Work (p. 76).
Director of dubbing-in of the films analyses the problems of the work.

Theory and History

Mark Zak Literature and Director (p. 82).
Article about the role of the classical literary source in the work of film maker.

Club of the Young

Vladimir Klimov «Here, in the Institute, and the Whole Life» (p. 100).
Professor Galperin talks with his students — cameramen, graduates of VGIK

Abroad

Nikolay Savitsky Embraces of Guba (p. 114).
Article about the I Film Festival in Habana.
Vladimir Baskakov History and Today in the Films of Brothers Taviani (p. 134).
Article analyses the main tendencies of the creative activities of the prominent Italian directors.
Yulia Pavlionok The Specific Characteristic: Revolutionary (p. 146).
Review of the film «No Specific Characteristics» («Mosfilm» USSR—«Illusion» Poland with participation of DEFA GDR. 1979).
Cinema (p. 150).

Script

Sergey Ermolinsky Denis Davydov (p. 157).

Filmography (p. 192)

To Olympiad-80

Vladimir Bure Cinema and Sport in the Name of Man (p. 3).
Heroism of the Past and Present (p. 4).
Viacheslav Starshinov A Man in Sport and Sport on the Screen (p. 6).
Irina Kalinina About the Kind Emotions (p. 8).
Valery Borzov Those Who Play (p. 10).
Alexandr Dolgushin It Is Not a Sin to Laugh... (p. 12).
Masters of Sport — champions of the Olympic Games about the importance of sport in their life.
Stanislav Tokarev Research in the Rhythm of Ballad (p. 14).
Article about the film «Ballad of the Sports», devoted to the VII the Sportakiad of the USSR

New Films

Vladlen Troshkin Style Of a Publicist (p. 19).
Review of the film «Laos: Formation of Republic» (CSDF, 1979).
Boris Runin Simple Truths (p. 24).
Review of the film «The Nest on the Wind» («Tallinfilm», 1979).
Youry Shekochihin With Ingenuity and Humor (p. 33).
Review of the film «The Detective» (M. Gorky Studios, 1979).
Piotr Shepotinnik Such Uneasy Service (p. 41).
Review of the film «Sergeant — Major» («Lenfilm», 1979).
Igor Achildiev On the level of life's demands (p. 49).
Review of the films «Voices of the Planet Siberia» (CSDF, 1978); «Krasnojarsk» (Sverdlovsk Studios, 1979); «The Siberian Attraction» («Centrauchfilm», 1978); «The Urals, Metal Science» (Sverdlovsk Studios, 1978).
Vitaly Trojanovsky Examination (p. 62).
Review of the film «Genetics and We» («Centrauchfilm», 1978).
Anatoly Volkov The Contact (p. 65).
Review of the film «The Mirror of the Time» («Sojuzmultfilm» 1, 1978).
«The Contact» («Sojuzmultfilm», 1978).

Interview at the Shooting Site

Pavel Chuhraj The Difficult Theme (p. 71).
Young director about his new film «People in the Ocean».
Natalia Bodiul You Search for Many Things Again and Again (p. 73).
Director of the cartoon films tells about the work with studios «Bucharest» (Roumania) on the film «Maria-Mirabella».

Devoted to Goryunov Kozintsev

To the 75th anniversary (p. 75).

© Журнал «Искусство кино», 1980

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319
ул. Усневича, 9. Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 12.04.80
Подп. к печати 9.06. 80. А-11084
Формат бумаги 70×90^{1/16}.
печ. л. 12,12 усл. п. л. 14,18
уч.-изд. л. 18,3.
Печать высокая
Тираж 56 000 экз. Заказ 954
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли,
г. Чехов Московской области



Кино и спорт: во имя человека

19 июля 1980 года, 16 часов московского времени. Большая спортивная арена Центрального стадиона имени Ленина. Церемония торжественного открытия Игр XXII Олимпиады. Сотни миллионов людей на всей планете — очевидцы всемирного праздника молодости, красоты, здоровья. Московская Олимпиада — событие исключительной важности. Впервые Игры происходят в социалистической стране. Вопреки кампании, развязанной против Олимпиады американской и мировой реакцией.

Нет сомнений, что Московские Олимпийские игры станут одним из величайших событий в истории мирового спорта и послужат дальнейшему укреплению дружбы и солидарности между народами Земли. Ради подлинной дружбы, человеческого общения и счастья горит Олимпийский огонь. Вот что говорил об этом Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнев: «Олимпийские игры — важнейшее событие в международной жизни; они привлекают к себе пристальное внимание миллионов людей нашей планеты, отражают неодолимое стремление человечества к миру и прогрессу».

Спорт — это борьба. Но это еще не все. Истинный спорт возвышает человека. И в

этом его сходство с искусством, в частности, с искусством кино. И спорт и кино — это не только зрелище, праздник, но и средство воспитания человека, и опора в его самосовершенствовании. Большой спортсмен, как и большой художник, пробуждает в людях широту души, щедрость, мужество, активность личности, неуспокоенность на достигнутом. Спорт, как и искусство, формирует гармонического человека.

Спорт сегодня — это не просто рекорды. Спорт, как и искусство, заставляет раздвигать границы человеческих сил и возможностей — духовных и физических. В основе и спорта и искусства — творчество, мастерство.

Драматизм, красота, зрелищность Большого спорта делают его благодарным материалом искусства, в первую очередь искусства экрана, который соперничает со спортом по масштабам своей аудитории.

Сегодня на страницах журнала «Искусство кино» выступают прославленные наши спортсмены. Они говорят о том месте, которое занимает в их жизни искусство экрана. Разговор этот важен для нас, кинематографистов, и, думается, для самих спортсменов. Ибо экран обладает способностью полно и ярко раскрыть самую суть спорта, глубоко осмысливая его место в современной жизни, его социальные функции.

Владимир Буре,
заслуженный мастер спорта СССР, чемпион Европы,
призер Олимпийских игр по плаванию

Героика прошлого и настоящего

Мне было лет тринадцать, когда отец повел нас с братом в кинотеатр, в котором мы еще ни разу не были. Назывался кинотеатр «Иллюзион».

Приготовились мы смотреть фильмы о спорте и никакие другие — ведь отец наш был спортсменом и тренером. Он, как теперь говорят, «стоял у истоков» советского водного поло, а потом стал тренером по плаванию. И воспитал целую группу чемпионов и рекордсменов, в том числе и обоих сыновей: мой старший брат Алексей — мастер спорта международного класса, экс-рекордсмен мира. Нам казалось, что отец мог привести нас только на спортивный фильм. Он тогда для нас был тренером прежде всего. Даже больше, чем отцом.

Каково же было наше удивление, когда на афишах у кинотеатра мы не увидели ни одного «спортивного» названия. Правда, теплилась еще надежда, потому что отец встретил в фойе очень много знакомых, с которыми раскланивался, здоровался за руку. «Наверное, известные тренеры», — думали мы. «Знаете, кто это? — спросил отец после того, как поговорил с человеком с очень подвижным улыбчивым лицом. — Да это же Алейников!» И мы сразу же «вспомнили». И теперь уже смотрели во все глаза — мы впервые увидели так близко людей из загадочного мира кино. И узнали Марка Бернеса — он тоже подошел к отцу. И еще, и еще. Только спустя много лет отец рассказал нам, что был близко знаком со многими деятелями искусства, что в тридцатых годах спортсмены и актеры, писатели, художники, музыканты жили одной большой тесной семьей, живо интересовались друг другом, дружили, ходили в гости. Спорт и искусство были тогда «смежными профессиями». Отец знал Маяковского, Олешу, Яншина...

Почему я вспомнил тот день? Мы смотрели тогда старые восстановленные ленты и среди них — незабываемые «Красные дьяволята». С тех пор я заболел приключенческими фильмами. Теперь думаю, что заболел не приключениями как таковыми, а самой героикой тех дней, которые от нас так далеко и о которых мы можем узнать лишь из фильмов и книг.

«Чапаева» я смотрел раз десять. И «Коммуниста». Хотя жанр здесь, конечно же, другой, но суть та же — героический дух советского человека, его умение противостоять врагам в экстремальных, как говорят психологи и спортсмены, условиях. И теперь я всегда с каким-то особым чувством встречаю на экране фильмы, в которых отражена героика гражданской и Великой Отечественной войн, героика наших дней.

Помню, на Олимпийских играх в Мюнхене мы смотрели «Коммуниста». Я не первый раз, повторяю, смотрел картину. Для меня Урбанский остался в памяти именно таким, каким увидел его в фильме. И, честное слово, на старт вышел чуть ли не скрежеща зубами: «Ну, задавлю сейчас всех, покажу сейчас, что такое русский советский характер»...

А в олимпийском Монреале мы смотрели «Белое солнце пустыни». Кстати, сейчас уже все знают, что у наших космонавтов — это любимая картина. И нам, спортсменам,



«товарищ Сухов» при всей его «сказовости» стал очень близок. Вот такие фильмы, воспевающие героизм советского человека, очень важны и необходимы.

В этом фильме масса приключений, подчас фантастических ситуаций, множество подвигов. Но все это не главное. Вспомним, как подано поистине олимпийское хладнокровие бойца Сухова, подчеркнутое только одной фразой старого таможенника: «Посмотрим сейчас, каков этот Сухов». И мы уже понимаем, что слава о Сухове прокатилась по всему Туркестану. А главное — понимаешь: подвиги его, совершаемые во имя благородной цели, — есть умение талантливого человека выполнить трудную, но важную работу, в которой он — специалист высшего класса.

Думается, что за последние годы картина «Белое солнце пустыни» — лучший образец советского киноискусства в таком трудном жанре, как героико-приключенческий фильм.

А ведь подобных картин создается немало. Но, к сожалению, далеко не всегда, посмотрев их, выходишь из зала удовлетворенным. Порой видишь на экране приключения, казалось бы, самые захватывающие, подвиги просто-таки немыслимые. Протекторы автомобилей визжат на крутых поворотах, герои стреляют стоя, лежа, на ходу, через плечо, спасают друзей, отбивают возлюбленных... Но после иных фильмов ничего в душе не остается. Никаких чувств, даже сиюминутных, они не вызывают. Вызывают порой лишь ассоциации: это я видел в одном фильме, это — в другом. И даже не вспомнишь — в советском или зарубежном. Кстати, в «Белом солнце пустыни» стреляют не так уж часто. И стрельба нужна авторам не сама по себе.

А в прекрасном фильме Никиты Михалкова «Свой среди чужих, чужой среди своих» стрельбы почти нет совсем. Но как умно сделан фильм, как интересно и тонко играют актеры. В картине не только свои, но и чужие — личности. Тем и интереснее борьба молодых чекистов с бандитами и белогвардейцами, что им противостоят не ходульные мерзавцы, дураки и тупицы, а равные по силам, но не имеющие внутреннего стержня идейной убежденности в правоте своего дела враги.

Мне думается, у нас одно время незаслуженно был «не в моде» такой жанр, как вестерн. Но умный, крепко сколоченный, динамичный вестерн, открывающий страницы жизни страны в героические годы войны и труда, — такой вестерн должен найти место на экране. И находит, если судить по уже названным мною фильмам или по двум сериям «Неуловимых...» Э. Кеосаяна (третья — «Корона Российской империи», — на мой взгляд, неудачна, ибо погони, стрельба, фантастические приключения в ней превратились в самоцель). Жаль только, что наш советский «вестерн» имеет явный перекося в сторону изображения событий минувших. А разве современная жизнь, наши дни не дают кинематографистам тем и образов? Дают, конечно же. Только они редко к ним обращаются.

В этом плане запомнился фильм о воинах-десантниках «В зоне особого внимания», нарушивший однообразие в показе на экране героики наших дней. Динамичный, с острым сюжетом, он держит зрителя в непрерывном напряжении. Нет обязательной сентиментальности, которой некоторые режиссеры порой любят разбавлять «грубую прозу жизни», хотя и в этой ленте намечена — тонко, пунктирно, мягко, интеллигентно, я бы сказал, — любовная линия. И все же главное в фильме — подвиг. Подвиг мирный, ибо его надо совершить в обстановке пусть и крупных, но все же обычных маневров, военных учений. Так здорово поставлены все «батальные» сцены, так веришь поведению актеров, что фильм о маневрах превращается в классический и высокостандартный вестерн.

Побольше бы таких фильмов!

*Вячеслав Старшинов,
заслуженный мастер спорта СССР,
двукратный олимпийский чемпион по хоккею,
кандидат педагогических наук*

Человек в спорте и спорт на экране

Трудно однозначно ответить на вопрос — какое место занимает кино в моей жизни. Если говорить о кино как о средстве развлечения, времяпрепровождения, то, пожалуй, небольшое. И прежде, когда я был действующим спортсменом, и сейчас, когда я работаю заведующим кафедрой физического воспитания МИФИ, свободного времени у меня очень мало. И в кинотеатр я, как правило, хожу не на любой фильм, а лишь на такой, который — так советуют друзья, так пишет об этом пресса — стоит смотреть. Если же иметь в виду влияние киноискусства на формирование моего характера, на мое общее развитие, на накопление какого-то культурного багажа, то оно весьма велико. Не раз фильмы — хорошие, умные фильмы — заставляли меня о многом задуматься, по-новому взглянуть на привычные вещи, иногда пересмотреть свои взгляды.

В кино меня привлекают различные жанры. Но с особым интересом я иду в кинозал (тут обычно не интересуюсь предварительно чьим-то мнением), когда знаю, что предстоит увидеть фильм о спорте, о спортсменах. Увы! И встречи такие происходят редко, и выходишь чаще всего с просмотра неудовлетворенным, даже огорченным. Может быть, я слишком ревниво отношусь к тому, что вижу на экране, но я не могу вспомнить ни одной художественной ленты о спорте последних лет, которая мне бы понравилась и запомнилась. Об этом и хочется сегодня поговорить.

Почему так происходит? Почему наши кинематографисты до сих пор не могут понять и осмыслить такой пласт жизни, как спорт? Давно уже спорт стал явлением социальным, неотъемлемой частью мировой культуры, а на него часто по-прежнему смотрят как на средство укрепления здоровья или заполнения досуга. Ученые посвящают спорту сотни исследований, а исследований художественных почти нет. Сегодня спортом интересуются миллионы людей — даже больше: телеаудитория Московской Олимпиады должна составить по предварительным данным свыше двух миллиардов человек. Однако искусство вообще, и киноискусство в частности, в очень малой степени удовлетворяет этот интерес.

В этом смысле документальное спортивное кино имеет значительно больше достижений. Я бы мог перечислить немало документальных лент, отличающихся подлинным проникновением в мир спорта, показывающих его изнутри, раскрывающих облик спортсмена, анализирующих его путь к спортивным высотам. Но дело не в названиях: возьмите список наших документальных фильмов-лауреатов различных международных фестивалей — в Венгрии, Югославии, Италии, ФРГ — и вы увидите, что я имею в виду.

Сейчас речь о другом: почему наш документальный спортивный кинематограф «обогнал» художественный? На первый взгляд, парадокс. Ведь документалисты показывают конкретного спортсмена — или команду — в конкретной ситуации и зависят прежде всего от имеющегося материала. Они не могут ничего «придумать», добавить к тому, что происходит в жизни данного спортсмена или на тех соревнованиях, которые



они снимают. Кроме того, у документалистов есть определенные, я бы сказал, этические ограничения: далеко не всегда можно рассказать с экрана о конкретном спортсмене так, чтобы не обидеть его самого, его товарищей или соперников. У игрового кино ни этих, ни каких-либо других ограничений нет. Сценарист, режиссер, актер могут придумать события, домыслить или переосмыслить жизненный конфликт, у них значительно больше возможностей для проникновения в мир спортсмена, для раскрытия и его характера, и дела, которым он занимается.

Однако все оказывается наоборот. Документалистам куда чаще удается вылепить полнокровный и даже обобщенный образ спортсмена, хотя речь идет о конкретном человеке. А представители художественного кино в большинстве случаев терпят неудачу.

Думается, происходит это от незнания спорта, от поверхностного суждения о нем. Слишком много в наших спортивных фильмах уделяется внимания внешней атрибутике — ярко-голубому льду, на котором танцуют фигуристы, зеленому ковру футбольного поля, где молодые парни мощно бьют по воротам, серой ленте шоссе, бегущей под колесами мотоцикла, ненатурально ревущим трибунам. И слишком мало осмысления, раздумий, слишком мало показывается внутренний мир спортсмена, слишком редко исследуются, препарируются конфликты, реально происходящие в жизни.

Что, как правило, происходит в спортивных фильмах? Герой, поначалу положительный, под влиянием псевдодрузей зазнается, манкирует тренировками, плохо относится к партнерам. Его не ставят в основной состав команды (не берут на ответственные соревнования, отпускают из любимого клуба). Затем под влиянием коллектива (любимой девушки, опытного тренера, старшего товарища) герой перековывается и вновь выходит на поле (ледовую площадку, гимнастический помост, садится в лодку), приветствуемый зрителями. Может быть, я утрирую, но подобные конфликты, бывшие актуальными в тридцатых годах, буквально кочуют из фильма в фильм.

Нужно ли говорить, что в жизни все значительно сложнее? Конечно, и ныне молодой спортсмен может подхватить инфекцию «звездной болезни», и ныне большую роль в его воспитании играют и опытный тренер, и коллектив, и любимая девушка. Но этим все не ограничивается. Большой спорт — это всегда большой конфликт, и прежде всего конфликт человека с самим собой. Спортсмен не просто стал образованнее, с более широким кругозором, иным отношением к жизни. Спортсмен стал в определенном смысле разведчиком будущего, исследователем, экспериментатором. Ведь каждый рекорд в спорте — это шаг вперед, за границу изведанного, это какое-то открытие, новое в оценке человеческих возможностей и качеств — физических и моральных. Особенно моральных. Нелегко каждый раз переходить Рубикон, нелегко готовить себя к этому, нелегко порой согласиться с теми, кто советует тебе это, убеждает тебя. Каждый раз возникает новая неожиданная ситуация, новый конфликт. Скажу больше — ни в какой другой области жизни человек не живет столь насыщенно, с таким предельным напряжением, как в спорте. Причем, хочу подчеркнуть, живет сознательно, задумываясь над каждым своим шагом.

Да и как он может не задумываться, если в подавляющем большинстве спортсменов — это образованный, эрудированный человек, знающий, чего он хочет и какими средствами может достичь своей цели. Вот цифры из статистического отчета VII летней Спартакиады народов СССР 1979 года. Из 8338 участников финальных соревнований 3701 имели высшее образование, 2091 учились в институтах, а 1019 — в других учебных заведениях. У нас же на экране спортсмен предстает в лучшем случае как человек недалекий, малообразованный, а то и просто, как «пан спортсмен» — такая одиозная личность, имеющая крепкие мускулы и разжиженные мозги.

И еще на одну деталь хотелось бы обратить внимание. Часто в нашем игровом кинематографе отсутствуют логика, мотивировка событий. Запомнилась мне одна фраза о недавнем хоккейном матче между «Спартак» (в котором я играл почти два десятка лет) и «Трактором». Спартаковцы за пять минут до конца проигрывали 1:5. Но в оставшееся время забросили шесть шайб подряд и победили — 7:5. Журналист писал примерно следующее: «Если бы в кино показали этот матч, зрители бы не поверили — такой невероятной выглядела ситуация». Действительно, когда такое происходит в кино — не веришь. Не потому не веришь, что подобное не может случиться в спорте, а потому, что кинематографисты не представили никаких доказательств, не объяснили подоплеку события, не проанализировали, почему одна команда вдруг резко сдала, а другая, наоборот, прибавила. Просто на экране, как правило, «нашим» удается переломить ход игры в свою пользу — и хеппи энд, все кончается к удовольствию зрителей (не сидящих в зале, а аплодирующих с того же экрана), а точнее, создателей фильма...

Проблем у нашего спортивного кинематографа множество. Среди них и проблема кадров, досконально знающих спорт, и нежелание (а может быть, определенного рода боязнь) ведущих мастеров кино — режиссеров, сценаристов — браться за спортивную тему, и отношение к этой тематике руководителей киностудий, считающих, возможно, что спорт — дело десятое. Наверное, большее вмешательство требуется от Федерации спортивного кино, которая ограничивается сферой документального кинематографа.

Я, разумеется, не берусь давать готовые рецепты. Знаю одно — проблемы эти надо решать, ибо зритель ждет от кинематографистов ярких фильмов о спорте, раскрытия его нравственных характеристик, художественного осмысления его мира. Надеюсь, что предстоящая Московская Олимпиада даст определенный толчок решению всех вопросов, вдохновит деятелей кино на создание глубоких, значительных по своему масштабу произведений.

*Ирина Калинина,
заслуженный мастер спорта СССР,
трехкратная чемпионка мира по прыжкам в воду*

О чувствах добрых

Кино... Для меня это любимейшее из искусств. Я очень люблю книги — они со мной постоянно в многодневных поездках. Обожаю балет — он является как бы моей второй «профессией», ибо по несколько часов провожу у станка: прыгунье в воду это так же необходимо, как и балерине. С удовольствием хожу в театр. И все же кино — самое, самое...

Как-то давно меня спросили: а за что, собственно, я так люблю кино, чего ожидаю в темном зале кинотеатра, какие фильмы предпочитаю? Тогда я не знала точно, что ответить. Ну люблю — и люблю. Просто нравится. Нравятся краски, музыка, игра любимых актеров. Нравится знакомиться с какой-то иной жизнью. Потом — задумалась. И сейчас, кажется, могу сформулировать свое отношение к киноискусству.



Может быть, во мне говорит «слабый пол», но все фильмы я делю на «обыкновенные» и «высокие». Наивно? Наверное. Хотя это и не значит, что все, что «про любовь» — для меня кино высокое, а все остальное — проза. Я люблю фильмы разных жанров, но всегда ищу в кино нечто необыкновенное, возвышающее душу. И задачу кино я вижу прежде всего в изображении вот этого необыкновенного, в общем — прекрасного. Пусть это будет комедия, даже водевиль! Но главное, чтобы и в этом случае речь шла о чувствах больших: тогда мне фильм нравится, когда я тянусь к его героям всей душой.

Мне кажется, что эту линию «на возвышенность», на неординарность чувств ведет Никита Михалков во всех своих фильмах. Я слышала не раз мнение о том, что и «Раба любви», и «Пять вечеров» — фильмы сентиментальные, легковесные, искусственные. Что даже прекрасные актеры эти фильмы не спасают. Вернее, не только слышала, но и читала такое в критических статьях.

Но вот я смотрю «Пять вечеров». От меня годы, показанные на экране, далеки. И Москву я знаю совсем не так хорошо, как родную Пензу. И поначалу довольно смешны были внешность актеров, их одежда, интерьер квартиры главной героини, вообще все, что связано с бытом. Я только родилась, когда герои фильма Михалкова встретились вновь, вспомнили старую любовь, едва не потеряли ее снова. Казалось бы, что мне до их переживаний: мы живем совсем в другое время. Все окружающее нас — другое. Да и отношения — другие. Но смотрела на героев С. Любина и Л. Гурченко и не могла сдержать слез. Так все чисто у них, так сложно и значительно, хотя внешне Любин и старается на первых порах грубоватостью, резкостью, намеренной твердостью характера героя принизить то чистое и красивое чувство, которое никогда в нем не исчезало.

Я видела, как смотрели «Пять вечеров» мой тренер, чудесный человек, умница и добрейший из людей Борис Павлович Клиненко, и его жена, тоже заслуженный тренер СССР Татьяна Максимовна Петрухина, соединившие свои жизни через много-много лет после знакомства, и в груди все замирало. Ведь этот фильм — о них, о тех, кому в конце 50-х годов было около сорока лет. О их жизни, о их любви, такой странной для нас, «акселератов» конца 70-х, и такой по-настоящему красивой.

Мне кажется, что ту же тему, но уже не в режиссуре, а как актер, ведет Игорь Костолевский. Что ни судьба у его героев — то поиски высокой, зачастую непонятой любви, тяга к прекрасному (к сожалению, такие чувства и порывы принято считать чем-то несовременным, смешным, даже немужественным). И в телевизионных лентах — «И это все о нем», «Безымянная звезда» — и особенно в «Звезде пленительного счастья» — всюду Костолевский стремится пробуждать добрые чувства, борется с пошлостью, грубостью, бездуховным в человеке, в обществе, борется за, я бы сказала, рафинированное в своей чистоте чувство.

Конечно, учитель Мирою внешне проигрывает рядом с авантюристом Григом («Безымянная звезда»). И тем, кто ценит прежде всего богатство, наверное, смешны потуги героя Костолевского, пытающегося на свое скромное жалование поддержать тот уровень жизни, на котором привыкла жить его неожиданная возлюбленная.

Трагизм ситуации в этой милой и, поначалу казалось, легкой картине достигает большой силы в финальном эпизоде. Нам становится больно, очень больно. И, тем не менее, судьба учителя Мирою не вызывает в нас ощущения чего-то свершившегося раз и навсегда. «Ни одна звезда не сходит со своего пути», — говорит он. Нет, она вернется, она обязательно вернется — его «безымянная звезда», думаем мы. Только нужно очень ждать. В это мы всей душой верим.

К сожалению, есть фильмы — и мне они активно не нравятся, — где высокое чувство, благородство и чистые помыслы уходят на второй план, хотя, казалось бы, именно им должно быть отдано первенство. Так, на мой взгляд, случилось с телевизионным фильмом «Три мушкетера». С детства для меня храбрый гасконец и его верные друзья были синонимом не только мужества, ловкости, мастерства владения шпагой, но и в первую очередь — рыцарства, галантности, беззаветного служения «прекрасной даме». И было обидно, когда хороших актеров сделали «играющими автоматами» (вернее, поющими), когда на первый план вышла их физическая ловкость (к тому же, в уже где-то виденных фильмах: в каких-то других «Трех мушкетерах»).

В заключение мне хочется поделиться мыслями о фильме «Звезда пленительного счастья», в котором что ни положительный герой, то настоящий рыцарь. Мне кажется, что режиссер Владимир Мотыль нашел верный ход к раскрытию трудной судьбы своих героев. Немного рассказав нам о самом деле декабристов, об их политических и экономических планах переустройства России, он дал нам полное и яркое эмоциональное представление о моральном облике этих людей, об их человеческой сути, их душах и сердцах.

И рядом с мужчинами он показал нам женщин: преданных, беззаветно любящих, таких беззащитных и одновременно таких твердых, таких нежных и мужественных.

Мне кажется, я поняла замысел режиссера, великолепно осуществленный актерами: этот замысел сродни пушкинскому завету — чувства добрые лирой пробуждать. То есть пробуждать как раз те чувства, которые нам так необходимы.

Валерий Борзов,
заслуженный мастер спорта СССР,
двукратный олимпийский чемпион по легкой атлетике

Ведущие игру

Успех любого дела определяет человек. Личность. Я бы даже сказал — лидер. Термин спортивный, но применим к любой сфере человеческой деятельности. В искусстве, как и в спорте, роль такого лидера, по-моему, особенно важна. И меня в кино прежде всего интересует, как актер — в кино он для меня лидер — справился со своей задачей, как он раскрыл характер героя, убедил ли он меня, зрителя, в своей правоте.

Правда, в спорте лидером может быть и не самый сильный атлет. Спортивный лидер должен обладать еще целым арсеналом специфических черт характера. Лидер же в искусстве, на мой взгляд, прежде всего должен быть первым среди своих товарищей именно по мере таланта. Не случайно заслуга (или неудача) режиссера зачастую обнаруживается как раз тогда, когда он находит (или не находит) для своего фильма такого актера-лидера.

Не претендуя на бесспорность своих суждений, продолжу сравнение со спортом.



В частности, с футболом. Футбольный тренер может выдумывать хитроумные схемы построения игроков, различные тактические варианты ведения игры, но если он не находит отличных исполнителей, его команда проигрывает. Другое дело, когда мысль тренера (в кино — режиссера) подкрепляется отличной игрой футболистов (в кино — актеров).

Трудно представить футбольную сборную Бразилии шестидесятых годов без Пеле или Гарринчи. И так же трудно представить себе «Коммуниста» без Урбанского, «Нашего современника» — без Плотникова и Владимирова, «Девять дней одного года» — без Баталова и Смоктуновского, «Берегись автомобиля» — без того же Смоктуновского, Жженова, Аросевой, даже без Ронинсона, сыгравшего там лишь эпизодическую роль.

Подобный перечень можно продолжать очень долго. Когда я вспоминаю виденные фильмы, я прежде всего вспоминаю игру актеров. И часто ловлю себя на том, что, делаясь с кем-либо впечатлениями о картине, я называю ее героев не их именами, а фамилиями артистов.

Оговорюсь: мне, конечно, отнюдь не безразлично, что происходит на экране, чем живут, о чем говорят, за что борются герои фильма. Но ведь не секрет: зачастую бывает так, что и проблемы в картине подняты серьезные и волнующие, и чувства героев обуревают самые возвышенные, и вопросы перед нами, зрителями, ставятся актуальнейшие, а картина не смотрится. Ибо не берет за душу игра актера, не веришь ему, оставляют тебя равнодушным все его переживания и поступки.

Зрительное и зрительское восприятие, безусловно, избирательно и индивидуально. Фильм «Братья Карамазовы» я смотрел несколько раз. И каждый раз он все больше меня захватывал. Я не вспоминал, так или не так говорят, действуют герои в романе. Таковы ли они были в моем восприятии после чтения по сравнению с тем, что я увидел на экране. Я видел самостоятельное произведение искусства. Трагедия семьи Карамазовых воспринималась как мировой душевный катаклизм, как нравственная трагедия человечества.

Все дело в актерском ансамбле! Ульянов, Лавров, Мягков, Прудкин, Никулин играли не литературных персонажей, а своих Митю, Ивана, Алешу, старика Карамазова, Смердякова. Главное же — они, если применить спортивный термин, вели «свою игру». А это, на мой взгляд, всегда важно не только в спорте, но и в искусстве.

Сколько раз мы наблюдали, как талантливый актер играет не в «свою игру», то есть, попросту говоря, берется не за свою роль. В таком случае, каким бы ни был гениальным режиссер, каким бы прекрасным ни был сценарий — фильм не удастся. Ибо «ведут игру» в кино все же актеры.

Этим я отнюдь не хочу сказать, что каждому артисту предопределено сыграть какой-то один типаж, один характер. Кстати, многие режиссеры так и полагают, приглашая одних и тех же актеров на похожие роли. И вешаются ярлыки: этот — комик, тот — герой-любовник, третий — характерный. Наоборот, неожиданный поворот, нестандартность, отход от привычного восприятия приводят часто к подлинным кинематографическим находкам. Вспоминаются уже хрестоматийные работы Леонова в «Донской повести», Папанова в «Живых и мертвых», Броневого в «Семнадцати мгновениях весны». И «свежие» — Калягина в «Допросе», Баталова в «Москва слезам не верит». Вот тут и можно сказать, что сами по себе неплохие фильмы выиграли еще больше от того, что игру в них — и неожиданную для многих игру — вели такие актеры. Здорово вели...

Наверное, порой режиссеру нелегко среди созвездия актеров найти и выделить актера-лидера, который вел бы фильм, на котором бы фильм держался. Мне думается,

правильно поступил Эльдар Рязанов в последнем фильме «Гараж» (общей оценки фильма я здесь не касаюсь), когда не пытался определить ведущего актера. Они у него все — ведущие.

Вообще, мне нравится, когда крупные актеры попеременно лидируют в фильме, как бы передавая эстафету друг другу, соревнуясь между собой в мастерстве. И режиссер не мешает их соперничеству, а наоборот (так по крайней мере кажется нам, сидящим в зале), по-доброму помогает им, «заводит» их, подчас даже сам увлеченно следует за ними.

Футбольная параллель снова напрашивается сама собой. Все бразильские тренеры, работавшие с футбольными сборными своей страны, стали великими не только потому, что придумали новые тактические схемы. Их заслугу я вижу прежде всего в том, что они из команды лидеров делали команду-лидера. И, понимая, с какими талантами им приходится работать, ничего им не навязывали, а создавали ансамбль, в котором каждая «звезда» оказывалась на своем месте. И справедливо можно сказать, что в лучших своих картинах режиссер не просто выбрал великолепных актеров, но и дал им в полной мере проявить себя...

Для меня, простого зрителя, встреча с новым фильмом — это прежде всего встреча с актером, знакомым или неизвестным, любимым или не очень, но всегда волнующая, часто — радостная встреча.

*Александр Долгушин,
заслуженный мастер спорта СССР,
олимпийский чемпион по водному поло*

Смеяться, право, не грешно...

Кино для меня — это своего рода праздник. Я не отношусь к тем зрителям, которые могут от нечего делать, просто так, чтобы убить время, забежать в кинотеатр и через час забыть о том, что они видели. В кино я, как правило, собираюсь заранее и заранее выбираю фильм, который буду смотреть. А самый мой любимый жанр — комедия.

Впрочем, бывает и так, что приходится смотреть комедийные фильмы «по обязанности». Это своеобразная специфика спорта. Когда мы живем на сборах, готовясь к крупным серьезным соревнованиям, или приезжаем на сами эти соревнования — чемпионаты мира, Европы, Олимпийские игры, — тренеры рекомендуют нам смотреть комедии. И не просто рекомендуют — привозят с собой, специально показывают. Здоровый смех, юмор снимают напряжение, помогают хоть ненадолго забыть о предстоящих матчах, соперниках, являются, как утверждает наука, одним из факторов психологической подготовки.

Однако поговорить о комедийных фильмах мне хочется не с этой точки зрения — просто ссылаюсь на свой, так сказать, зрительский опыт. И люблю я комедии отнюдь не за их «лечебные» качества. Здесь-то как раз все ясно: покажи порой любую чепуху,



безделицу, по принципу «чем хуже, тем лучше», и цель (не полностью, но в какой-то степени) будет достигнута. Если герои фильма падают в воду или — еще смешнее — в чан с тестом, если они пытаются тузить друг друга и в результате сами себе наносят «легкие телесные повреждения», если на экране происходит одна нелепица за другой — над ними еще можно посмеяться (не плакать же!). Хотя, выходя из зала, за такой смех как-то сам себя перестаешь уважать.

Для меня комедия — жанр богатый, многоликий, многогранный и... достаточно серьезный, заставляющий размышлять, думать, даже переживать. Я не собираюсь теоретизировать на тему, какая комедия имеет больше права на существование, какая «главнее» — лирическая или сатирическая, комедия нравов или комедия положений. На мой взгляд, критерий один — комедия должна быть умной (смешной, разумеется, тоже, но это, как говорится, априори).

Вовсе не хочу сказать, что трюк, даже заведомо нелепая ситуация умной комедии противопоказаны. И в ней герой может в зимнем пальто залезать в ванну, пустить душ и мылить себе спину. Все ведь зависит от того, как это сделано, под каким соусом подано. «Ирония судьбы, или С легким паром» — лучшая, по-моему, лирическая комедия последних лет — нисколько не глупеет от такого эпизода. А сколько трюков в комедиях Чаплина?!

К сожалению, умных комедий за последнее время на нашем экране появляется не много. Точнее — слишком мало. «Мимино», «Служебный роман», «Вас ожидает гражданка Никанорова», «Первая ласточка», «Осенний марафон» — что-то больше не припомню. А что делает отличный режиссер Гайдай? Почему он убил свою знаменитую тройку? Почему перестал работать в комедийном жанре Э. Климов, создавший в свое время «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен»? Мне, зрителю, невозможно ответить на эти вопросы точно. Но мнение имею: думаю, что прежде всего потому, что нет комедийных сценариев, нет драматургической основы. А снимать фильмы типа «Будьте моей тещей!» или «Баламут» эти режиссеры принципиально не хотят.

Другие кинематографисты все чаще и чаще обращают свой взор к классике, к сюжетам, проверенным временем. И появляется очередная экранизация гоголевского «Ревизора» и «Женитьбы», оживает на экране «Обыкновенное чудо» Шварца. Становятся кинокомедиями даже «Три мушкетера» и «Приключения барона Мюнхгаузена». Не буду говорить о качестве и художественных достоинствах этих разных и неравноценных лент, а хочу снова задать вопросы, на которые сам не могу ответить: а где же оригинальные сценарии? Где умные комедийные фильмы о нашем дне?

Выскажу мысль наверняка спорную — по-моему, юмор стареет. То, над чем смеялись наши бабушки, нам уже не смешно. Сатира, экранная сатира, мне кажется, должна быть прежде всего злободневной. Нет, не обязательно «утром в газете — вечером в куплете», как выражаются эстрадники. Кинематографу это вообще, видимо, противопоказано. Но комедийные фильмы должны поднимать насущные проблемы времени, бичевать недостатки наиболее типичные, черпать сюжеты из сегодняшнего дня.

...Смеяться любят все люди. Даже на слабенькую, пустячную комедию зрители идут. Как известно, смеяться, право, не грешно над тем, что кажется смешно. Вопрос в том, что кажется смешным нашим кинематографистам, над чем, соответственно, следует смеяться нам. Если только над опаздывающими на концерт эстрадными артистами, то это грустно. Если же над разоблаченными обывателями, хапугами, взяточниками, бюрократами, невеждами, то тогда есть надежда, что мы увидим на наших экранах умные, тонкие, глубокие комедийные фильмы.

С. Токарев

Исследование в ритме баллады

«БАЛЛАДА О СПОРТЕ»

Сценарий Ю. Озерова, Б. Рычкова. Постановка Ю. Озерова. Режиссер — руководитель документальных съемок Б. Рычков. Главный оператор Н. Олоновский (фильм снимали 42 оператора). Художник А. Мягков. Композитор А. Пахмутова. Звукооператор В. Бабушкин. «Мосфильм», 1979.

Авторы фильма «Баллада о спорте» назвали его художественно-публицистическим. Потому, очевидно, что реальная спортивная действительность в их замысле служит поводом не столько для информации зрителя, сколько для размышления. В их задачу, как я ее понимаю, входит не фиксация цепочки фактов, каждый из которых сам по себе интересен — острая конкуренция в забеге, борьба за наивысшее достижение и так далее, — но создание некоего общего, мозаичного, что ли, портрета современного спорта.

Приблизительно подобным же приемом пользовался Элем Климов в давнем уже, экспериментальном фильме «Спорт, спорт, спорт...», где режиссер, поставив перед собой сложную и новую для кинематографа того времени задачу, пытался понять и исследовать феномен XX века — Спорт, старался отразить его многообразие, его всезахватывающую силу.

Позиция авторов «Баллады о спорте» формулируется точно и даже — при всей мягкости почерка — жестко. Само название выражает поиск решения. И то, что каждый смысловой кусок, каждая, так сказать, строфа («Баллада» так баллада) сопровождается песней, — а у Александры Пахмутовой песни, как всегда, хороши, — дает нам понять: спорт восхищает тех, кто делал эту картину, спорт в их понимании велик и высок. Спорт — та область человеческой деятельности, которая помогает рас-

крыться лучшему в отдельной личности, в обществе, во времени.

Можно даже назвать фильм балладой не только о спорте, но — одновременно — о нашем времени.

...Сейчас неудобно, ей-богу, начинать агитировать за спорт тем, что он полезен для здоровья. Впрочем, стертая истина, как старая монета, сохраняет свой номинал, истиной и остается.

В фильме эта истина подается чуть иронически, с улыбкой: «Друг мой, не думай, что, приобретая автомобиль, ты приобретаешь скорость»: на экране автостадо, уныло томящееся в уличной пробке. «Не думай, что, приобретая лишние килограммы, ты приобретаешь вес в обществе»: жующие, пьющие пиво толстяки и такие же, как они, в клинике лечебного питания.

Ненавязчивым противопоставлением всему этому «антиспорту» и, следовательно, завершением своеобразного эпиграфа к картине я бы счел тот кадр, когда ранним утром на улице Горького, на площади Маяковского появляется веселый седоволосый старец, бегущий ровной трусцой.

Все — больше ничего говорить не надо. Все ясно.

...Спортивные ритуалы красноречивы и многозначительны. Они тоже не требуют комментариев — они зовут вдумываться в них.

И когда медлительно-подробно, с проработкой каждой — до мельчайших — детали нам показывают, как зажигались факелы Спартакиады народов СССР: один — от Вечного огня на Могиле Неизвестного солдата, другой — от расплавленного металла в цехе металлургического завода, это уже само по себе волнует.

Затем — панорама Лужников.

Затем — песня: «Здравствуй, самый лучший на свете стадион моей мечты».

И когда прошагали колонны, когда вспыхнул огонь в серебристой чаше, вознесенной высоко над трибунами, когда сказана торжественная речь, завершенная фразой о том, что Спартакиада открыта, тогда уместны воспоминания.

Сразу хочу отметить, что в «Балладе о спорте» не пересказывается последовательно ход VII Спартакиады народов СССР. События Спартакиады чередуются на экране с тщательно отобранными архивными кадрами старой хроники, посвященной нашей I Спартакиаде 1928 года, когда многие миллионы простых тружеников впервые увидели и полюбили спорт Страны Советов, и печальной своей известностью Берлинской Олимпиаде 1936 года, проходившей в условиях разгула фашизма. Фильм напоминает нам о рекордах наших прославленных спортсменов-марафонцев Ивана Чебурина, Николая Копылова, знакомит с нашими сегодняшними чемпионами — гимнастами И. Дерюгиной, А. Дитятиным, бегуньей Л. Кондратьевой и другими замечательными представителями советского спорта, вписавшими в его историю прекрасные победные страницы.

Синхронные интервью соседствуют в этом фильме с лирическими отступлениями, с игровыми эпизодами, о которых речь впереди. Словом, это многоплановое кинополотно. Я чуть было не сказал «многотемное». Но это было бы неверно. Тема здесь одна.

1928 год, первая Всесоюзная Спартакиада. И слово-то это звучит непривычно — Спартакиада. Она названа так в честь легендарного вождя восставших рабов и в честь рабочего «Союза Спартака», основанного Карлом Либкнехтом и Розой Люксембург.

Как трогательны кадры старой хроники, сопровождаемые такими, например, титрами: «В прыжках приняли участие исключительные по технике иностранные спортсмены». Прыгали тогда не с разбега, а с места, и «исключительность техники» выглядит стареньким «фармаком» рядом с современным реактивным самолетом.

Но как важны для картины кадры, сохранившие нам облик прежних спортивных героев — москвички Марии Шамановой и дальневосточника, красного командира Николая Корниенко. Это люди, вышедшие из самой гущи освобожденного народа, ощутившего наряду с другими талантами талант быстроты и ловкости и любовь к физической культуре.

Строфа баллады, повествующая о прошлом



«Баллада о спорте».
Рабочий момент. Слева направо:
Н. Озеров, Н. Олоновский, Ю. Озеров

нашего спорта, органично ложится в ткань рассказа о его сегодняшнем дне, о величии Спартакиады.

Строфой о темпе назвал бы я следующий эпизод фильма. «Жизнь, ты все сложнее и все быстрее, — поет за кадром София Ротару, поет так, как это умеет только она, тревожно и накалиенно, — темп — наш современный чародей...» И подчиняясь ритму песни, на экране пролетает кадр за кадром: выход на поле одного из первых отечественных тракторов и бег легендарных братьев Знаменских, первый автомобиль, сходящий с конвейера, и стремительный порыв современной гоночной машины, корабль на воздушной подушке, авиалайнер, скользящий над облаками... И вот мы сами уже высоко в небе, на вертолете, и внизу открывается перед нами картина велосипедной гонки.



«Баллада о спорте» — кадр из фильма. Интервью на трибунах VII Спартакиады народов СССР. Слева направо: один из ведущих специалистов по легкой атлетике Вл. Дьячков, спортивный комментатор Н. Озеров, участник Спартакиады 1928 года, корреспондент французской газеты «Экспресс» в Москве Жан Но

Гонка — это сияние спиц на солнце, это фигуры велосипедистов, приникших к рулям, это рывки и погони и это, наконец, смертельно уставший, счастливо смеющийся сквозь маску утомления победитель. Он что-то говорит, задыхаясь, но нам даже слова его не нужны, и так все понятно.

Спасибо тебе, кино, за то, что ты запечатлеваешь эти минуты — минуты катарсиса. Сколь красноречивым может быть одно лицо, мимолетно пойманное зорким объективом.

Сопоставление спорта с другими явлениями современности, привычное нам в словесном — статейном, очерковом — решении, предстает на экране зримой и поэтому более точной поэтической метафорой. Выстроенное в единый зрительный ряд, оно, это сопоставление, с одной стороны, приподнимает спорт, делает понятие «состязание» многозначительней простого розыгрыша чемпионских медалей и погони за рекордом, с другой же — наделяет иную человеческую деятельность высокими и прекрасными чертами Спорта с большой буквы.

Особая сила отдельных строф баллады в том, что они не требуют практически никаких дикторских пояснений. Им достаточно песни. Это поэзия, очищенная от заземленной прозы.

Я говорю, в частности, о кадрах, объединен-

ных темой высоты. Николаю Озерову, который, надо сказать, в роли комментатора сопровождает картину лаконично и тактично, в данном случае достаточно прокомментировать, что прыжки в высоту родились «вероятно, от желания преодолеть земное притяжение, от извечного стремления человека к полету».

А дальше — снова музыка А. Пахмутовой и стихи Н. Добронравова:

Мне с детства снилась высота,
Я с детства рвался в поднебесье.
Со мной осталась навсегда
Моя несдавшаяся песня.

Прошу читателя простить меня за обилие цитат, но без них, думается, не полон будет разговор о балладном строе картины.

В данном случае на экране перед нами одни прыжки — в высоту и с шестом. Прыжки стремительные, как в явь, и снятые рапидом, когда спортсмены вольно парят на фоне синего неба. Прыжок за прыжком, попытка за попыткой. Неудачная и вслед за ней удачная, и планка, поднимаемая все выше, и каменно сосредоточенные, нацеленные лица на старте. Прыжки, только прыжки. Но до чего же интересно за этим всем наблюдать, до чего волнует зрелище, само по себе сравнимое с хорошими стихами. Словно вчитываясь в них, вглядываемся мы в ладные узлы мускулов, украшающие совершен-

ные тела, в движения, в которых ничего лишнего — только то, что служит высоте. Эта «строфа» баллады вновь повествует нам об эстетике спорта, о красоте преодоления. И венчает ее — под слова песни «Стал певцом иных высот герой, в бессмертные летящий» — старт космической ракеты, незабвенный смелый очерк лица Юрия Гагарина.

Вот, похоже, мы и добрались до одного из секретов обаяния картины «Баллада о спорте». Аналогии, примененные здесь, казалось бы, не так уж далеко лежат. Бегун и современная гоночная машина, бегун и, скажем, мчащийся поезд, прыгун — «живая ракета» и стальная ракета, вонзающаяся в высоты межпланетные, — сходство (функциональное, я бы сказал, сходство) между ними прямое до поверхностности.

Но было бы так, это вредило бы картине, если бы не ее совсем обычный балладный строй. Иные стихи, будучи пересказаны прозой, теряют тайну, мысль их становится элементарной. Но ритм, но лад возвышают их и побуждают нас по-новому, много сильнее, воспринимать знакомое, видеть в нем мысли и чувства другой высоты, другие, не замечаемые прежде краски действительности.

...«Баллада о спорте», думается, представляет собой кинопоиск, эксперимент. Это вполне естественно, поскольку группа Юрия Озерова и Бориса Рычкова в том же составе будет делать фильм о Московской Олимпиаде-80.

В эксперименте же, наряду с удачами, практически просто неизбежны издержки.

Скажем прямо, не удался авторам экранный разговор о Людмиле Кондратьевой, чемпионке по спринту. Вот она финиширует, и корреспондент, остающийся за кадром, спрашивает ее — о сугубо элементарном: «Впереди у вас Олимпиада?» А она не отошла еще от бега, она еще не восстановила дыхание, и трудно понять, что она имеет в виду, торопливо отвечая: «Не знаю... Олимпиада — это загадочная вещь... Победит сильнейший на Олимпиаде». «Людмила, — просит неугомонный репортер, — и все-таки помечтаем». Это посреди-то переполненного стадиона! Отнюдь не расположенная в совсем не подходящий момент мечтать, Кондратьева от-

говаривается тем, что она суеверная, что дает авторам повод для следующей сентенции: «Вы не верьте этим словам, мы знаем, Людмила мечтает и готовится к олимпийской победе». И на экране Кондратьева мелькнет сидящей на берегу моря, а вслед за тем — поднимающей штангу.

Анализ отдельно взятого характера, по-моему, не удался.

Удача ожидает авторов там, где они обращаются к синтезу. Я имею в виду «строфу» о тренерах.

Здесь, как в других лучших эпизодах, песня заменяет текст. И песня, пожалуй, лучшая из всех:

Да разве сердце позабудет
Того, кто хочет нам добра,
Кто нас выводит в люди,
Кто нас выводит в мастера.

Здесь только портреты. Портреты тренеров — учителей спорта. Одни сменяются другими.

Мы видим учителя спорта в углу за канатами ринга, на котором, понимаем, сейчас боксирует ученик. Самого боя нам не покажут, но ход его мы прочтем на лице тренера, предельно выразительном, мгновенно переходящем от отчаяния к торжеству (нанес удар) и от торжества к отчаянию (сам пропустил). Мы понимаем, как жаждет сейчас тренер помочь в трудном бою спортсмену, как он хотел бы сам оказаться на месте ученика, сам направить перчатку в цель...

Такого не сыграешь. Такое можно только подсмотреть камерой.

Всесилен бывает учитель на тренировках, от него зависит мастерство ученика. Но как, боже ты мой, бессилен тренер, как он сам зависим от воспитанного им... А может, недовоспитанного, недоделанного, недовершенного в почерке ученика... Он видит свои ошибки... Как сейчас исправить их, чем? Тем, что он шепнет ученику в мгновение между раундами, и ученик кивнет: понял, а может, и не понял, может, позабудет о сказанном в горячке схватки...

Тренер и волейболистки... Тренер и баскетболисты...

Тайм-аут — перерыв всего-навсего в шестьдесят секунд, они так коротки, а так о многом нужно сказать...

Тренер и гимнастка...

Тут я узнаю на экране моего давнего друга Владислава Растороцкого и его ученицу, чемпионку Спартакиады Наташу Шапошникову. Растороцкий, как всегда, открыт, незащищен. Он объясняет Наташе, растолковывает, напоминает, как делается некий элемент, он сурово темпераментен, даже яростен, он люто обижен — на неумелость ли ученицы, на судьбу ли — и он исполнен надежды, он почти робок в надежде своей. Все нюансы чувств человека этой сложнейшей профессии читаем мы словно не в лице, не в громадной фигуре (Растороцкий — Гулливер рядом с крохотной Наташей), но прямо в душе Растороцкого.

Так еще в одной пахмутовской песне:

Просто в ваших глазах мы порою читали
И улыбку, и гнев, и безвыходность слез.

Прескрасна эта строфа баллады.

Прекрасен спорт в его вечном непокое, вечном поиске красоты.

И он может быть античеловечен, низок, грязен, спорт чуждого нам мира. Он будит в людях самые низменные инстинкты — кетч, женский бокс, автогонки, проводимые с нарочитым риском, так, что суть их не в определении победителя, но в кровавости зрелища, когда сталкиваются, взлетают в воздух, пылают машины, гибнут спортсмены.

Четко, выразительно, лаконично смонтированы эти хроникальные эпизоды. Может быть, без противопоставления подобного рода — духовности и антидуховности, гуманности и антигуманности — не состоялась бы полностью картина о красоте спорта.

На этом можно было бы и закончить размышление о «Балладе о спорте», но нельзя не коснуться двух ее эпизодов, принципиальных, очевидно, для замысла в целом.

Речь идет о «строфах», посвященных марафонцам Чебуркину и Копылову и выдающемуся немецкому борцу-антифашисту Вернеру Зееленбиндеру.

Это эпизоды, снятые методом игрового кино. Авторы взяли за основу жизненные реалии — подвиг Копылова в танковом бою под Москвой, Зееленбиндера и его связь с немецкими коммунистами-подпольщиками — и перенесли на

экран, вкрапив в документальное полотно. «Швы» они постарались сделать незаметней, и даже не сразу замечаешь, где кончается жизнь подлинная и начинается «игровой кусок».

Правомерен ли такой прием?

В рецензии на фильм, опубликованной газетой «Советский спорт» («Зримое эхо», 17 февраля сего года), поэт Роберт Рождественский отвечает на этот вопрос однозначно: нет, не правомерен. «Две «актерские новеллы» выглядят, на мой взгляд, каким-то нарочитым дополнением, взятым напрокат из другого фильма. Причем фильма явно торопливого, рассудочного, лишь притворяющегося документом».

Я тут не со всем согласен. Новеллы-то сами по себе сделаны неплохо, беда их, думается, лишь в том, что они слишком притворяются — именно притворяются. Они стали бы органичней, если бы авторы не заделывали швы, а, наоборот, обнажили их, пояснили зрителю прямо: «Мы постарались представить средствами кино, как это было; мы думаем, что это было вот так».

Так честней, мне кажется, и так органичней для документальной, для публицистической ленты, представляющей собой все-таки исследование реального мира.

Пусть средствами поэзии, как в этой картине, но исследование.

А что оно, это поэтическое исследование, получилось, что опыт в целом удачен, лишний раз доказывать не надо.



«Лаос: становление республики»
«Гнездо на ветру»
«Сыщик»
«Старшина»
«Голоса планеты Сибирь»
«Красноярцы»
«Сибирское притяжение»
«Урал, металл, наука»
«Генетика и мы»
«Зеркало времени»
«Контакт»

В. Трошкин

Почерк публициста

«ЛАОС: СТАНОВЛЕНИЕ РЕСПУБЛИКИ»
 Автор сценария Ю. Антошин. Режиссер
 И. Свешникова. Оператор А. Минаев. ЦСДФ,
 1979.

Не сразу увидим мы пещерный город Вьенгсай — город Победы, не сразу удивимся текстильной фабрике, которая выпускала ткани, типографии, которая печатала книги, госпиталю, где совершались хирургические операции — в глубине горного массива... где жили, учились, работали и боролись люди, много людей страны по имени Лао. Сначала мы узнаем, кто загнал в горы этих мужественных людей, этот свободолюбивый народ, сначала мы поразимся варварству «цивилизованных» воинов, «защитников свободы и прогресса». Летчики ВВС США совершали до 300 налетов на мирные населенные пункты Лаоса ежедневно... Мы услышим о проблеме беженцев из стран Индокитая, созданной в конечном счете такой тактикой «выжженной земли». Лаос... одно из последних мест в мире по производству электроэнергии на душу населения... ни одной железной дороги... полное отсутствие промышленности. ООН отнесла Лаос к 20 наиболее отсталым странам мира. Так было до 2 декабря 1975 года, когда пала монархия и была провозглашена республика.

Долго ли, скоро ли снять картину о стране, не известной режиссеру, охватить жизнь во

времени и пространстве таким образом, чтобы увидеть как на ладони прошлое, настоящее и будущее целого народа?..

Киноискусство вообще, а документальное кино особенно, апеллирует к динамике жизни, ищет образные структуры в развитии зримом, я бы даже сказал, в у б ы с т р е н н о м развитии. Это как бы всеобщий закон. Но если посмотреть, как он проявляется в конкретных картинах, то приходишь порой к некоторому усредненному выводу: «сжимая время», мы зачастую сжимаем и мысль. Получается узкое на узком. В этом случае динамика жизни, ее развитие на экране уходят в небытие. Конкретные же картины делают конкретные режиссеры, поэтому именно сегодня личность художника для нас чрезвычайно важна, она тот корень, из которого растет дерево фильма.

Для Ирины Свешниковой, молодого режиссера Центральной студии документальных фильмов, «долго» и «скоро» — понятия условные: лента «Лаос: становление республики», ставшая итогом полугодового общения с материалом, принесла спелые плоды. Да и прежние картины, которые она успела сделать за довольно небольшой срок работы на ЦСДФ, картины именно о «неизвестных странах», увиденны ею очень лично, таят в себе притягательную силу человеческих контактов: вот так — сердце к сердцу. Она снимает о стране, как снимала бы об отдельном человеке: несуетно, обстоятельно и очень вдумчиво. И когда в конце фильма она делает как бы отъезд — тогда кадр расширяется и вмещает страну, народ... Что-то, конечно, остается за кадром, может быть, что-то важное, но то, что входит в кадр, несет дыхание сегодняшней жизни, ее импульс. Картины Свешниковой хороши самоограничением. Последний, недавно законченный ею фильм «Лаос: становление республики» отличают именно эти качества.

Маленькая страна на юго-востоке азиатского континента, как рассказывала Ирина, предстала перед нею вовсе не в убранстве экзотики. Во время необъявленной войны, которую долгие годы вели в ней Соединенные Штаты Америки, американцы сбросили 3 миллиона тонн бомб на 3 миллиона лаотян, населявших эту многострадальную землю. По тон-



Режиссер И. Свешникова
и оператор А. Минаев
в монтажной ЦСДФ

не на каждого жителя... И тогда она решила сделать фильм на сопоставлении двух миров: мира злобного разрушения и мира духовного величия народа.

Под таким углом можно делать картину, только когда имеешь ясную, сильную авторскую позицию, и она была у Свешниковой. Этим фильмом она исполняла свой долг интернационалиста, активно солидарного с борьбой героического народа Лаоса. В ее позиции была и поддержка, и преклонение, и восхищение. Эта избранная тема, выстраданная во время двух месячных поездок в Лаосскую Народно-Демократическую Республику, стала для нее источником любви и ненависти.

Лаос, бывшая французская колония, на протяжении всей истории колонизации и порабощения вскипал народными восстаниями: против французского господства начиная с начала века; против японских захватчиков во время второй мировой войны; против американских империалистов — еще вчера. Мирная аграрная страна почти не знала мира, не могла пахать и сеять, ее поля долгие десятилетия были полями битвы. И все-таки это противное природе и человеку бремя не разрушило в народе тягу к созиданию, к жизни — об этом фильм. Лаосская земля, вспаханная снарядами, усеянная

минами, смертоносным металлом — вместо земли, столетиями засеваемой рисом. Лаосские солдаты-саперы собирают урожай — тонны тупорылых болванок с американским знаком качества... Этот образ западает в душу. И здесь же режиссер показывает нам, как крестьяне выращивают овощи в стальных контейнерах из-под шариковых бомб. Они все равно сеют, находят для этого место. Они строят жизнь даже на обломках смерти... В этом пафос свешниковской ленты. И, конечно, люди, возрождающиеся к новой жизни, в центре ее внимания. Вернее, человек у нее в фильме — это единица измерения всего.

Один из наиболее сильных эпизодов: медицинский осмотр. Мы видим до пояса раздетых людей, на спинах которых несмываемые невольничьи клейма. Это бывшие рабы, подданные бывшей лаосской королевской семьи, которые целиком и полностью ей принадлежали, жили в ее владениях, работали на нее. И, как на животных, на них эти клейма, будто бы незначай увиденные нами во время врачебной профилактики. Этот глубокий и точный по мысли и изобразительному решению эпизод далеко не случаен, хотя подается он режиссером ненавязчиво — образ прошлого, измеренный человеческой судьбой, и одновременно образ настояще-

«Лаос:
становление республики»



го. В этом эпизоде удалось выразить поступательное движение истории, горькую память о прошлом, обвинение тиранам и палачам, гуманный характер народной власти.

Режиссер показывает нам детей-сирот, родители которых погибли в ходе жестокой войны. Дети вместе с воспитателями строят дом. Дом, где будут жить все вместе. И есть у них учитель Канья — революционер с 30-летним стажем, человек с удивительно добрым взглядом, который собрал и объединил эти беззащитные существа в одну семью. Эпизод этот немногословен: дети рубят лес, настилают крышу, танцуют во время отдыха. Их учитель во всем рядом — и в труде, и в танце, он разделяет их радости и заботы. И многие, если не каждый из них, на вопрос: «Что такое революция?» наверняка ответят: «Революция — это дядя Канья...»

В этой емкой новелле человеком измерена жизнь страны, пульс ее будней. Режиссер умело создает интерес к людям, к крупному плану, к эмоциональному монтажному ряду.

Это видение, мастерство, которым Ирина Свешникова овладевает все более уверенно от картины к картине, нарабатывается постепенно, и это естественный путь талантливого человека. А то, что Свешникова — режиссер одухотворенный, и руководство, и творческий коллек-

тив нашей студии отметили еще тогда, когда она дебютировала двухчастным документальным фильмом «Уроки Братска».

Вообще надо сказать, что в документальном кино у молодых режиссеров не так уж много удач. Причин тому не счесть, но одна из самых существенных кроется в самих режиссерах. В тех из них, кто отваживается после ВГИКа прийти в документальное кино. Некоторых толкает на этот путь ложная легкость нашей профессии. Потом сама жизнь проверяет, отсеивает, расставляет все по своим местам. Но в результате мало интересных, талантливых молодых попадают на «хронику», закрепляются в нашей профессии. И уже совсем единицы тех, кто в состоянии с первых шагов предъявить интересные работы.

У Ирины Свешниковой все пошло по-другому. Мне думается, большую роль здесь сыграли ее человеческие качества. Она обладает чертами, присущими суровой профессии режиссера-документалиста. Внешне хрупкая женщина, в решении творческих вопросов, в отстаивании идейных позиций она подчас оказывается сильнее многих мужчин. В каждом фильме она проявляет и стойкость, и волю, и упорство, а картины, их темы и проблематика очень непросты.

«Уроки Братска» и был как раз тем пробным камнем, на котором Ирина проявила свои способности кинопублициста в первую очередь. Многие обращались к Сибири, к большим сибирским стройкам, но далеко не всем удалось разобраться в существе дел на них, поставить и заострить актуальные проблемы сегодняшней жизни, привлечь к ним внимание общественности. В фильме «Уроки Братска» речь идет о градостроительных проблемах молодого города, разбросанного на десятки километров. В нем режиссер Свешникова сумела не только заинтересоваться злободневными вопросами, но и высказать авторское отношение к ним, проявить гражданскую позицию. Она дала возможность высказаться многим интересным людям, на плечах которых лежит ответственность за строительство таких городов.

Судьба у Ирины сложилась так, что ей на полгода пришлось уехать в Анголу к мужу, который работал там кинооператором телевидения на корпункте. И, вероятно, оттого, что режиссер-документалист постоянно живет в ее душе, она, увидев страну изнутри, с ее буднями, конфликтами и проблемами, связанными с движением к революции, собрала материал и создала полнометражный фильм. Любопытно, что назвала она его «Ангольцы». Это фильм о революции, о новой жизни, но в первую очередь — о людях Анголы.

О том, как пришла она к идее такого фильма, Ирина интересно рассказывает сама: «Снимая в Анголе, мы объездили всю страну от Кабинды на севере до Кунене на юге, были на границах с Заиром, Намибией, незаконно оккупированной ЮАР, видели много горя и страданий, но видели и мужество, и одержимость, и подвиг. И мы назвали наш политический фильм «Ангольцы», ибо политика — это фактическая судьба миллионов людей».

Действительно, каждая лента, хотим мы этого или нет, является фильмом политическим. Жизнь, действительность в документальном кино, как вообще на киноэкране, всегда приходит к зрителю, организованная авторской мыслью. Отбор фактов, их оценка, сопоставления, столкновения — все это способ, с помощью которого автор судит о мире. Вот

почему режиссура — это прежде всего мировоззрение художника.

Вспоминается интересный эпизод из картины «Лаос: становление республики», эпизод, наполненный какой-то взрывчатой энергией и вместе с тем обладающий точной и политически определенной авторской оценкой. Независимая Лаосская республика празднично отмечает четвертый в своей жизни Первомай. Идет митинг. Во время торжественной речи, когда звучат слова о мире и солидарности народов Лаоса, Вьетнама и Кампучии, с трибун для гостей поднимается китайский посол и демонстративно покидает праздник. Молодой талантливый оператор Александр Минаев, в содружестве с которым Свешникова неизменно снимает все свои картины, сумел репортажно снять долгий проход посла с трибуны для гостей до посольского автомобиля и его отъезд. Этот запечатленный диссонанс общему и искреннему ликованию придал эпизоду, да и всему фильму, особую политическую остроту. За этими кадрами следует рассказ о пятой колонне Китая в странах Юго-Восточной Азии — торговцах хуацяо, которые отворачиваются и закрывают двери своих лавок перед камерами наших кинематографистов.

Разобраться в сложнейших политических ситуациях, высказать свое отношение Свешникова умеет и делает это с завидным мастерством. В картинах съемочных мысль у нее преподносится не напрямую, а рождается под влиянием мощного пласта фактов, из сопоставления, под влиянием развития художественных образов.

Попробовала она себя, по-моему, удачно, и на картинах монтажных, сделав фильмы «Иран, когда поднимается народ» и «Сговор». В отличие от ее съемочных работ, в фильме «Сговор» мысль, идея картины заданы сразу. Дальше режиссер выстраивает систему доказательств сговора сил империализма, сионизма и арабской реакции. Арсенал ее художественных средств выражения пополнился новым оружием кинопублицистики — возможностью политического расследования международных ситуаций.

В документальном кино часто встречаются режиссеры, которые сами снимают мало, а иногда совсем не снимают. Они тяготеют к

монтажу. Ирина счастливо избежала этой заманчивой крайности — создания только «монтажных» фильмов. Однако когда тема, идея диктуют подобную форму, она, не задумываясь, стремится ее реализовать. Из чужого, архивного, летописного материала трудно извлечь квинтэссенцию. К тому же найти и отобрать его нелегко. Но иногда очень плохой в техническом отношении материал может таить в себе необыкновенные потенциальные возможности, и здесь многое зависит от режиссера-монтажера. В картине «Иран, когда поднимается народ» целый ряд удачно найденных режиссером столкновений. Те, кто поддерживал шаха и отстаивал его традиционные привилегии, вошли в непримиримое противоречие с революционной массой народа. «Я обещаю вам великую цивилизацию», — говорил шах иранцам. От пышной дворцовой церемонии, одобренной торжественными словами тронной речи, сюжет этого жестко смонтированного фильма приводит к трагическому итогу: 360 тысяч лучших сынов иранского народа, замученных шахским режимом в застенках тайной полиции САВАК. Фильмы об Иране, Лаосе, Анголе — свидетельство не только актуальности проблематики, поднимаемой режиссером, но и свидетельство активного вторжения в жизнь режиссера-публициста, его активной жизненной позиции коммуниста. Такие картины нужны нам сегодня, сейчас и, я думаю, будут нужны всегда. Не случайно, что фильм «Сговор» уже несколько раз показывали по телевидению. Этот фильм продолжает жить и работать. В картине «Иран, когда поднимается народ» уникальный по своей значимости материал удалось объединить творческой мыслью автора и режиссера, сделать фильм остропублицистическим. Он, я думаю, надолго останется экранизированной страницей истории. Пройдут десятилетия — Иран будет идти своим путем, а вот к этому периоду, схваченному фильмом в год революции и свержения шаха, не раз еще будут возвращаться, как к историческому документу.

На творческую судьбу Свешниковой, мне думается, повлиял пример одного из ведущих режиссеров Центральной студии документальных фильмов Екатерины Ивановны Вермишевой, ко-

торая, будучи художником объединения, где работала после института Свешникова, помогла ей почувствовать ответственность темы, помогла освоить форму и особенности публицистического репортажа на международном материале.

В фильме «Лаос: становление республики» Ирине Свешниковой удалось подметить главные отличительные особенности жизни молодого социалистического государства. Вместе с ней мы как бы побывали на новом кирпичном заводе, на строительстве ирригационных сооружений, дамбы, познакомились со сварщиками, монтажниками — нарождающимся рабочим классом Лаоса, увидели лаосских детей за мольбертами. Сквозь рассказ о мирных буднях страны тревожной нотой неотступно звучала мысль о военной угрозе, порожденной экспансионистской политикой Китая. В северных провинциях оператор снял пленных агентов Пекина, заброшенных сюда для осуществления диверсий. Однако вера режиссера в будущее Лаоса заставила ее искать и иные, добрые краски в картине. Ночной обмолот риса, когда крестьяне ритмично, дружно машут цепями, прекрасно снятый в насыщенных сине-желтых тонах, символизирует жизнь, труд и счастье!

Вообще, самоотверженная деятельность советских кинематографистов за рубежом помогает развитию национальных кинематографий. Так сложилось и на этот раз. Именно по просьбе Лаоса и был снят этот фильм. В фильме «Лаос: становление республики», как и в предыдущих картинах Свешниковой, ощущается потребность режиссера быть на передовой, в самых болевых точках нашей планеты. И символично, что Ирина Свешникова и оператор Александр Минаев стали недавно лауреатами премии Ленинского комсомола «за репортажи с горячих точек планеты». Закончив фильм о Лаосе, Свешникова и Минаев вылетели в Афганистан. Там они вели съемки нового публицистического полнометражного фильма «Заговор против Республики». Я представляю, какую волю и мужество проявила женщина-режиссер, выезжая в пограничные районы страны, снимая репортажи о раскрытии складов оружия в Кабуле и ликвидации бандитских мятежей.

Жизненная позиция, которую Ирина пытается выразить в фильмах, заключается для нее не только в стремлении осмыслить отдельные политические события, а в попытке увидеть и понять человека. Она говорит: «Если ты ближе узнаешь людей, о которых делаешь картину, и если эти люди поражают тебя, то, значит, они поразят и зрителя». И действительно, только тогда зритель поверит документалисту, когда его убедят сами герои картины. Во имя этого нужно идти на риск, не бояться сложных путей, опасностей и неудач.

«Самое главное в воспитании, — говорит в фильме «Лаос: становление республики» дядя Канья, — правда. Правду поймут даже неграмотные».

Б. Рунин

Простые истины

«ГНЕЗДО НА ВЕТРУ»

Сценарий И. Фридбергаса и Г. Кановичюса. Постановка О. Неуланда. Оператор А. Ихо. Художники Х. Клаар и Х. Халла. Композитор Л. Сумера. Звукооператор Э. Сяде. «Таллин-фильм», 1979.

...Под вой одичалой трубы.

Анна Ахматова

Мысли об этой картине складывались у меня так же нестройно, но настойчиво, как противоречиво, но неуклонно раскрывалась на экране глубинная суть изображаемых событий.

Что это, думал я поначалу, неужто передо мной очередная модификация уже многократно использованного «литовского» сюжета, только на этот раз — на эстонском материале и в эстонском исполнении? Впрочем, остро-конфликтную ситуацию взаимоотношений хуторян с «лесными братьями» в первые послевоенные годы нельзя считать специфичной только для Литвы. Ведь эта опасная жизненная коллизия была характерна для всей Прибалтики второй половины сороковых годов.

Своим изначально обусловленным драматизмом она не случайно привлекла внимание многих художников — и поэтов, и прозаиков, и драматургов, не говоря уже о кинематографистах, — во всех трех прибалтийских республиках.

Значит, надо оговориться. Если я с ходу назвал сюжет первой полнометражной постановки молодого эстонского режиссера О. Неуланда «Гнездо на ветру» «литовским», то, очевидно, лишь потому, что фабульная основа этого фильма перекликается с такими памятными лентами, как «Лестница в небо», «Мужское лето» и «Никто не хотел умирать». Иначе говоря, с картинами, которым во многом обязана своей славной репутацией литовская кинематография.

К тому же сценаристы «Гнезда на ветру» — молодой литератор И. Фридбергас и уже известный писатель Г. Кановичюс — живут и работают в Вильнюсе, что также, наверно, побудило меня усмотреть тут некую преемственность. Ведь по сценариям Г. Кановичюса на Литовской студии был поставлен не один фильм, в том числе — и о «лесных братьях».

Тем не менее картина, о которой я здесь рассказываю, получилась именно эстонской, очень эстонской. За счет чего же? За счет богатства и разнообразия индивидуальных проявлений эстонского национального характера, заложенных в самой драматургии фильма? Пожалуй, все-таки нет... Пожалуй, персонажам «Гнезда на ветру», кроме центрального образа хуторянина, вообще свойственна некоторая исходная обобщенность. Если говорить о литературной основе, то не только социальное в них заметно превалирует над национальным, но и массовидное над индивидуальным. Обстоятельства тут разработаны гораздо подробнее и глубже большинства характеров. Это преимущественно ситуационная драматургия.

Я думаю, фильм получился таким ощутимо эстонским в равной мере благодаря уверенному, зрелому мастерству артиста Р. Аллаберта и необычайной, поражающей в работе дебютанта профессиональной чуткости молодого режиссера О. Неуланда. Совместными усилиями им удалось вдохнуть в картину непов-

торимую, веками складывавшуюся атмосферу эстонской жизни, самый дух здешнего национального бытия через множество почти неуловимых, но выразительных для глаза подробностей повседневного поведения и быта.

И конечно, очень многое в этом смысле значит та неторопливая основательность, та сдержанная рассудительность, с какими режиссер ведет свой рассказ. Та закрепленная в повествовательных навыках народа манера изъясняться, которую мы привычно называем интонацией и которую я для себя определяю как специфическое единство веления ритма и движения смысла.

Что же касается главного отличия фильма «Гнездо на ветру» от наметившейся когда-то «литовской традиции», то об этом и пойдет речь.

Напомню, что в той или иной степени упомянутые выше картины, да и другие, примыкающие к ним по материалу, являли собой преимущественно «драму выбора». Хуторянин на распутье... Дилемма — чью сторону принять... Нерешительность, иной раз роковая...

Центральный персонаж «Гнезда на ветру» хуторянин Пийр (его-то и играет Р. Аллаберт), уже переживший на своем веку четыре власти, тоже мечется между двух огней. Между молодой советской администрацией в лице напористого волостного активиста Тийта (Т. Карк) и «лесными братьями» в лице местного учителя и его подручных, обезумевших там, у себя, в чаще, от стужи и голода. Волость настойчиво требует от хуторянина неукоснительного выполнения хлебных поставок и прекращения любых контактов с бандитами. А те, в свою очередь, снова и снова требуют у Пийра мяса, как можно больше мяса и под страхом смерти велят ему саботировать госпоставки.

Не заискивая ни перед той, ни перед другой силой, Пийр все же пытается поладить и с Тийтом и с учителем, дабы уберечь свой затерянный в глуши хутор от разорения и поджога. В результате он бесславно гибнет, заслоняя от пуль свою единственную буренку, с таким трудом купленную после того, как прежняя его корова подорвалась на mine.



«Гнездо на ветру»
Юри Пийр — Р. Аллаберт

Авторы фильма вовсе не стараются изобразить дело так, будто Пийр стал жертвой собственной нерешительности и погиб именно потому, что в этой послевоенной лесной войне, фронт которой проходил через каждый хутор, он не сделал правильного выбора или опоздал его сделать. Нет, традиционная коллизия повернута к нам в «Гнезде на ветру» своим нетрадиционным содержанием. Авторов картины интересует в данном случае не психология социального предпочтения, ибо для человека такого склада, как Пийр, в создавшихся условиях нет и не может быть выбора. Их скорее интересует логика сознательного исключения человеком себя из борьбы, в которой, так или иначе, решается и его участь.

Пийр свято убежден, что ему к этой заварухе не следует иметь никакого касательства,

что это не его стезя, что ему суждены в жизни иные свершения — не стрелять, а пахать. Короче говоря, Пийр интересен авторам своей позицией убежденного невмешательства, намеренного общественного самоустранения. А она, эта позиция, как потом выясняется, влечет за собой и нравственное самоотчуждение, с чем совестливый Пийр уже согласиться не может и от чего мучается.

Конечно, подобные фигуры, в том или ином обличье, тоже встречались нам на экране. И если я здесь говорю о переосмыслении традиции, то имею в виду не только образ Пийра как такового, но и наличие у него достойного соперника по «социальному уединению». А главное — их взаимоотношения, которые, собственно, и придают художественному анализу занятой ими обоими позиции философскую значимость. Таким соперником Пийра по бегству от событий времени и от участия в них стал Чужак (Э. Аавик), чей образ следует назвать в ряду самых оригинальных и запоминающихся в системе образов этого фильма.

В тот пасмурный день конца лета 1945 года, когда невестка Пийра Лийза (А. Маазик) обнаружила в зарослях на берегу озера оборванного, небритого бродягу, она, разумеется, и думать не смела, что это «огородное пугало» уже очень скоро, даже еще до того, как придет похоронка на ее пропавшего Юхана, заменит ей мужа.

Там, на берегу, ее первой реакцией на Чужака был ужас, который потом, когда Пийр прогнал оборванца, а он наутро все же оказался у них в хлеву, сменяется у Лийзы душевным участием. Ее боязливая жалость к этому невесте откуда взявшемуся бродяге, голодному, измученному да к тому же еще, как выяснилось, немому, превращается тут же в сострадание, затем в любопытство, затем в симпатию и наконец становится влечением. Вместе с ней и зритель постепенно открывает в нем молодого мужчину, затравленного, но гордого, покорного и самолюбивого одновременно, с застывшей тайной думой на умном, но отрешенном лице, с неизбывной тоской в глазах.

Участие в событиях... Душевное участие...

Человеческая участь... Эти три понятия, которые я невольно употребил в одном ряду, рассказывая о персонажах фильма, обнаружат потом свою функциональную взаимосвязимость, этическую, а не только этимологическую связь.

Душевное участие Лийзы в судьбе Чужака нарастает, так сказать, по восходящей, неуклонно, и их быстрое сближение до поры, до времени не сулит зрителю особой пищи для раздумий. Здесь все ясно, даже на первый взгляд тривиально.

В этом смысле отношения между Пийром и Чужаком носят куда более причудливый характер и отражают весьма противоречивые переживания хуторянина. Сначала — добродушное презрение хозяина к бродяге. Затем — злоба и даже жестокость. Далее — страх: а вдруг этот бродяга — из банды? Отсюда — стремление задобрить его. Совместная трапеза невольно примиряет хозяина с присутствием оборванца, но подозрительность еще остается, пока не вытесняется соображениями выгоды — такой работник будет полезен в хозяйстве. Пийр оставляет немого у себя под видом родственника, приехавшего из Пярну, и проникается к нему все большей доброжелательностью.

Но открытая душевность пришла к Пийру лишь после того, как «лесные братья», не получив у него вожаемого мяса, зверски его высекли, а немому, робко пытавшемуся защитить хозяина, тоже изрядно намяли бока. Реагировали пострадавшие на такую жестокую несправедливость по-разному. Пийр воспринял ее как мучительно стыдную неизбежность, сопряженную с его позицией неучастия, и тем не менее остался этой позиции верен. В глазах же немого я прочел мстительные огоньки и искреннее желание облегчить муки хозяина, который так к нему добр. Тем более что общность обиды и страданий как бы окончательно закрепила их взаимное доверие.

И все же Пийр по своей психологии прежде всего — хуторянин, то есть отдельный человек, человек «сам по себе». Когда пришлось везти хлеб в волость, а значит, предстояло почти наверняка попасть под обстрел «лес-

ных братьев», Пийр сажает на сани с зерном немого, словно бы заслоняясь им от превратностей судьбы. Правда, накануне он, внимая голосу совести и в качестве самооправдания, находит то место в Библии, где говорится о жертвоприношении Авраама, и потом истово молится за немого:

— Господи! Если ты есть, убереги его, не посылай ему смерть...

Только случай спас Чужака — жертвой обстрела стала лошадь Пийра, а немому удалось убежать. После этого происшествия приязнь хозяина к работнику достигает кульминации. Однако вскоре в его чувствах наступает крутой перелом. Держа в руке только что полученную похоронную на сына, Пийр застает невестку на сеновале с немым и в сердцах прогоняет его:

— Ты принес в дом несчастье,— говорит он Чужаку.— Уходи!

Но, оказывается, логика бушующей вокруг хутора вражды сделала их безмолвный альянс уже нерасторжимым. Бдительный Тийт готов расценить внезапное исчезновение «родственника из Пярну» как его бегство в лес, к бандитам. А если так, то... Словом, приходится немого вернуть. И вот Пийр не только терпит его присутствие в доме, но и с мудрым всепрощением во взгляде взирает на то, как Лийза, уже не таясь, тянется к своему безродному бродяге. И столько горького опыта во взгляде Пийра, столько грустного смире-

«Гнездо на ветру».
Лийза Пийр — А. Маазик



ния, что один такой крупный план способен заменить собой пространную исповедь всей жизни этого темного хуторянина, трагически цепляющегося за свою укромную сепаратность.

Я не случайно так подробно излагаю историю взаимоотношений хозяина и работника, ибо этот драматургический и актерский танец по существу определяет движение сюжета и смысл всей картины. Здесь вообще нет проходных, описательных кадров. Здесь каждый эпизод проникнут серьезностью и значением, каждая мизансцена открывает неожиданную психологическую перспективу и обогащает сложившуюся ранее нравственную ситуацию новым качеством. Вот почему эта малособытийная картина, отмеченная к тому же крайним лаконизмом диалогов и намеренной приглушенностью актерских эмоций, воспринимается тем не менее как исполненная динамики, напряжения и страсти.

Конечно, для актеров такая драматургия и такая режиссура представляют немалые трудности — слишком уж часто приходится «держаться паузы». Но зато им все время есть что играть, даже в роли немого (особенно — в роли немого!), потому что сама ситуация все время незаметно поворачивается к зрителю все новыми и новыми гранями, а значит, меняется, трансформируется, предстает в неожиданном свете и самое содержание образа.

История дружбы-вражды Пийра и Чужака — наиболее очевидное выражение этой изначально присущей картине внутренней диалектичности. Столь непохожие друг на друга, столь разные по возрасту, темпераменту, манере держаться и принимать удары судьбы, эти два человека активно дополняют и проявляют друг друга. Жизнь случайно свела их в кризисный для обоих момент словно бы для того, чтобы каждый толкал другого на преодоление своих узкоиндивидуальных целей. Оба они — один явно, другой пока что скрытно — исповедуют бегство от Истории, оба намерены уклониться от ее императивов, от участия в ее схватках. Но оба невольно принимают участие друг в друге.

Казалось бы, Чужак на этом пути пошел даже дальше Пийра. Ведь он, не раздумывая,

пытался вступить за хозяина, когда бандиты поволокли Пийра в амбар на расправу. И поплатился за это. Ведь он безропотно повез хлеб в волость, понимая, чем это ему грозит. И едва не погиб. Ведь он действительно работал на Пийра не за страх, а за совесть, и я, зритель, уже готов был признать в нем своего человека в доме, замену убитому на фронте Юхану.

Но все оказалось гораздо сложнее и гораздо интереснее! Пожалуй, самый важный для ощущения психологического и нравственного климата картины эпизод, когда забеременевшая и потому счастливая Лийза, держа в руке олеографическое изображение Христа, подводит своего любовника к горящей свече и с пасторской интонацией задает ему вопрос — согласен ли он взять ее, Лийзу Пийр, в жены?

И тут происходит неожиданное. Чужак в гневе задувает свечу и долго выкрикивает отрывистые немецкие фразы, из которых явствует, что он австриец, что он дезертир и что он вовсе не хочет жениться на Лийзе. И тут вдруг открывается то, о чем он так долго молчал. Становится ясно, что хотя он и нашел на хуторе пристанище, но оно лишь временное. Что Лийза не может стать его женщиной, хотя он и живет с ней. Это не его мир, не его интересы, не его дела, не его страсти. И он не должен принимать их близко к сердцу, не должен в них участвовать. Он из другой системы измерений. Он здесь посторонний.

Недаром образу Чужака время от времени сопутствует за кадром далекий, еле слышный гудок паровоза...

Но отныне и Пийр не хочет его знать. Раз он солдат вермахта, нечего ему здесь делать!

Однако даже и теперь, когда, судя по всему, разрыв неизбежен, хозяин и работник все еще представляют собой некое прочное единство. Когда «лесные братья» в очередной раз являються к Пийру и намерены забрать у него корову, не кто иной, как Чужак хватается за припрятанный когда-то автомат и короткими очередями, неожиданно для всех, да и для себя самого, расстреливает обоих бандитов. Внезапный



всплеск решимости по принципу: «Кто, если не ты, и когда, если не теперь!»

Логика жизни, логика естественной человеческой солидарности оказалась сильнее эгоистической логики невмешательства. Перед лицом несправедливости и насилия бессильной оказалась ставка на индивидуальное благополучие. Чувство с необходимостью вырвалось наружу и сказало свое властное, свое жестокое слово. Пийр никогда бы не мог разделаться с учителем и его подручным. А австриец смог, и как раз потому, что он — вот она диалектика ситуации! — человек со стороны, не отягощенный местными связями и воспоминаниями. Да, он — посторонний, но теперь уже никак не чужой!

И снова хозяин и работник заодно. Сейчас им не до выяснения отношений. С минуты на минуту появится вся банда, которая срудует

*«Гнездо на озере».
Тийт Пальясмаа — Т. Карк,
Юри Пийр — Р. Аллаберт*

где-то поблизости. Лихорадочно, но дружно они оттаскивают трупы к проруби и затапливают их под лед. А вскоре на территории хутора разыгрывается давно назревавший бой, в котором отряд ополченцев под командованием Тийта наносит решающий удар банде «лесных братьев».

В этой перестрелке, спасая свою злосчастную корову, и погибает Пийр. Австрийца же вместе с пленными бандитами увозят в город...

Казалось бы, все! И тема, и сюжет, по-видимому, исчерпали себя. Но фильм на этом не кончается...

Давайте вместе подумаем, оправдано ли это?

С самого начала «Гнездо на ветру» развивается как реалистическая кинопьеса с тщательно выверенной структурой «пограничных ситуаций». Я употребил термин «кинопьеса» не случайно. Картина относится к тому жанру, который приобретает все более отчетливые очертания на современном экране и все явственнее обнаруживает свою близость к телевизионной поэтике.

Если взять перечень актерских работ, то он исчерпывается в фильме всего семью фамилиями (в скобках замечу, что лишь приведенные в этой рецензии, то есть четыре из них, принадлежат профессиональным артистам). За пределы хутора камера уводит нас только однажды — короткий эпизод в волости. Все действие «Гнезда на ветру» продолжается примерно девять месяцев и, что характерно, никак не касается ни прошлой, ни последующей судьбы Чужака. Словом, композиционные принципы этой картины едва ли не восходят к архаике триединства.

Тем не менее картина очень современна не только по идейной сути, но и по форме. Пожалуй, самое примечательное в ее поэтике — всепроникающая полемичность. Вся она построена на внутреннем споре, на диалоге различных смысловых и эстетических начал, на их контрасте, взаимопереходе и взаимопревращении.

Я с самого начала отнесся к ней как к реальной житейской истории, имеющей совершенно определенные, точно обозначенные координаты. Она сама с готовностью открывала мне свои социальные и национальные предпосылки, свое конкретно-историческое содержание. Передо мной проходила хроника одного хутора, страшная быль тех жестоких лет, когда из-за одной коровы на протяжении получаса могли погибнуть три человека, и в смерти их было нечто обыденное, заурядное.

Воспринять так «Гнездо на ветру» мне было тем более легко, что картину эту отличает хроникальная стилистика, последовательно реализованная и в плане повествовательном и в плане изобразительном. Тут и типажность персонажей, и абсолютно «беспафосная» мане-

ра игры (отсюда — широкое привлечение непрофессионалов), и подчеркнутая прозаичность диалога, и пристальное внимание к повседневному хуторскому обиходу, и свободное, почти импровизационное поведение камеры, как правило, степенной и невозмутимой, приверженной к длинным крупным планам, но иногда непоседливой, любопытствующей, почти нескромной.

Или — взять звуковое решение фильма. Иначе как мудрым самоограничением не назовешь вклад в его создание композитора Л. Сумеры. Музыка здесь сведена до минимума, она даже не то что тактична, она — аскетична в своем стремлении не заслонить собой тонко разработанную шумовую партитуру, которая, не боюсь преувеличений, открывает перед кинематографом новые возможности звуковой драматургии и акустической образности.

Нельзя не отметить, в частности, что наряду с другими шумами, фонограмма звукооператора Э. Сяде искусно зафиксировала разные оттенки заунывного, протяжного воя собаки, ставшего как бы зловещим звуковым фоном картины, тревожным предвестником ее кровавого финала. Вой то затихал, то возникал опять, а я снова и снова возвращался к мысли о том, какую завидную строгость проявил молодой режиссер, всячески подчеркивая обыденность того, что не может не поражать своей страшной исключительностью. И насколько серьезнее эффект зрительского потрясения, когда, говоря об ужасных вещах, искусство обходится без курсива и восклицательных знаков...

И еще, глядя на экран, я думал о том, что кроме обязывающей силы нравственных принципов людьми движет также и обязывающая сила обстоятельств. И что в несовпадении этих сил как раз и коренится драматический нерв подлинного искусства. В том числе и этой безжалостной, порой мучительно трудной, не на праздный ум и не на дешевые сентименты рассчитанной картины. Особенно — в финале.

Смолкли выстрелы... Трупы подо льдом... Трупы на снегу... Горящий амбар... Какой-то красноармеец из Средней Азии (не «посторон-

ний» — участник схватки с бандитами)... Какая-то мужеподобная женщина из отряда ополченцев, деловито распоряжающаяся погрузкой на машину... Короткое, но полное скрытой нежности прощание австрийца с беременной Лийзой...

Таков итог. Итог чего? Что это было? Да, несомненно — не «драма выбора». А драма «чего»? Я бы сказал так: драма человеческой автономности. Я увидел различные степени самоотлучения от истории, различные формы общественной робинзонады. Кровавую звериную автономность «лесных братьев». Мирлюбивую, но пассивную и потому иллюзорную обособленность от враждующих сторон Пийра. Импульсивную, рефлекторную, свободолюбивую, но тоже не сулящую удачи эскападу Чужака. Я видел, как люди тщетно пытались

укрыться от неизбежности. В лесу. На хуторе. В немоте.

Я стал свидетелем диалогического поведения двух главных персонажей. Их взаимного тяготения и взаимного отталкивания, их безмолвного этического спора. Спора поступками. Спора, в котором благородство и корысть, рассудок и предрассудки, эгоизм и альтруизм то и дело становятся пограничными состояниями души и меняются местами. Результат этого спора трагичен, ибо Пийр погибает, а Чужак... Что ж, Чужак становится своим, он обретает общность с людьми здесь и теперь, но именно в тот момент, когда его от-

*«Гнездо на ветру».
Кадр из фильма*



сюда увозят и, видимо, ему уже никогда здесь не бывать.

Картина снова напомнила мне, что бывают времена и обстоятельства, когда История неминуемо втягивает в свою воронку и тех, кто жаждет ее творить, и тех, кто намерен от нее уклониться. И тех, кто хочет благоденствия для всех, и тех, кто уповает лишь на благополучие для себя. И что логика социального действия в таких случаях с трагической неизбежностью упирается в кровь и насилие. И что она, эта логика, подчиняет себе и тех, кто привержен злу, и тех, кто исповедует добро. Но что при всем том остаться соглядатаем Истории, посторонним — значит, предать добро, исключить его из завтрашнего дня даже как возможность.

Иначе говоря, картина снова напомнила мне о старых, как мир, но вечно новых истинах. О самых простых и, быть может, самых сложных истинах бытия.

Но едва я сформулировал для себя идейный итог этой житейски совершенно реальной и реалистически поведенной истории в таких всеобщих, «глобальных» категориях, как она вдруг предстала предо мной в ином эмоциональном ключе, в ином масштабе, даже в ином звуковом регистре.

В чем тут дело? Я мысленно еще раз прокручиваю для себя весь фильм и убеждаюсь, что диалог Пийр — Чужак имеет под собой не только этическую, но и эстетическую подоплеку. И вот о чем я думаю. Пийр — прежде всего характер. Полнокровный, достоверный, подтвержденный богатством психофизических соответствий в окружающем его мире вещей. Так прочно укорененный в своем хуторском существовании, на этой земле, где он родился и умер, Пийр словно бы питает собой хроникальное начало фильма. Чужак в этой коллизии не столько характер, сколько олицетворение ситуации, ее функция. Чужак с его беспрошлостью и безбудущностью, с его немотой, с его миссией возмездия и продолжения рода тянет эстетику фильма в сторону мифа.

Подумав так, я начинаю различать новые оттенки во всем, даже в фонограмме. Оказывается, собачий вой, предвещающий беду,

иногда незаметно переходит в какие-то вибрирующие надмирные звуки, в трубный глас самой судьбы. А рембрандтовские контрасты света и тени, с таким вкусом переданные оператором А. Ихо, особенно в интерьерных съемках, обретают в некоторых кадрах знобющую библейскую трагедийность, словно становясь зримым выражением извечной борьбы добра со злом.

И вдруг я понимаю, что за этой житейски достоверной историей угадывается второй план — вневременной, общечеловеческий. Символический. И тогда многие детали, попавшие в объектив, такие, как сочащаяся кровью разделанная туша подорвавшейся на mine коровы или огромный тесак, закрепленный на руле мотоцикла Тийта (способный на ходу расцезать проволоку, натянутую бандитами поперек дороги), внезапно превращаются в эмоциональные знаки царящей в мире опасности, в символы неблагополучия, таящегося в самом порядке вещей. И темный лес, со всех сторон обступивший хутор, для меня уже теперь не просто лес, а дремучие дебри жестокости, сквозь которые смелая решимость упрямо прокладывает себе путь, несмотря ни на что.

И тогда передо мной уже не эстонский хуторянин Пийр, не его невестка Лийза, не ее безымянный любовник-батрак, не демобилизованный активист Тийт и не учитель, ставший бандитом, а всеобщие эталоны социального поведения, отшлифованные тысячелетиями амплуа — Хозяин, Странник, Вдова, Солдат и Разбойник. И тогда передо мной — притча или, если хотите, сага.

Этот мифотворческий второй план очень выразителен, пока он является ассоциативным комментарием к хронике, придающим ей гулкую иносказательную эпичность. Но в эпилоге фильма символика уже претендует на первенство, даже на единовластие. Раз это притча или сага, то ей приличествует лишь многозначительный, глубокомысленный финал.

И вот на экране Лийза в родовых схватках. А затем — тот же хутор, но уже лето, и Лийза развешивает на веревке пеленки, напевая ту же наивную мелодию, какую она пела в самом начале...

Так в угоду жанровой иерархии эта выхваченная из жизни трагическая хроника напоследок обзавелась аккуратной рамкой и лучезарной виньеткой. Ведь известно, что итог трагедии должен быть светлым, и, как недавно было кем-то тонко подмечено, желательно, чтобы в конце все-таки появился Фортинбрас. Здесь он, правда, появляется за кадром и в качестве новорожденного младенца, однако правило хорошего тона соблюдено. Муж погиб... Свекр погиб... Любимого увезли... Но эстафета жизни продолжается. Так, кажется, принято говорить в подобных случаях?

А может быть, я напрасно иронизирую? Может быть, картина как раз и требует такого финала, уходящего в вечность. Чтобы мы, зрители, расходясь, могли сказать себе: «Да, бывают в истории времена, когда смерть, действительно, заурядна. Но жизнь, какая бы она ни была, жизнь священна всегда...»

Может быть, так даже вернее?..

Юрий Щекочихин

Изобретательно, с юмором...

«СЫЩИК»

Сценарий В. Кузнецова. Постановка В. Фокина. Оператор В. Егоров. Художник И. Бахметьев. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор А. Избуцкий. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1979.

Перед лицом кинопроката признаюсь: я люблю детективы. Больше того, мне кажется, что таких любителей у нас много. Детективы, с их лихо закрученной интригой, с динамичным действием, погонями, опасными схватками, прочно овладели вниманием зрителя.

Однако, испытывая нежность к детективам вообще, мы научились еще и сравнивать их

друг с другом, потому что, как бы ни был велик спрос, предложение ему не уступает. И надо сказать, далеко не всегда это предложение отвечает нашим ожиданиям. А ведь нет ничего обиднее, когда экран обманывает наши надежды и не оправдывает своих обещаний. Вот почему мы вынуждены ориентироваться в детективном море, выбирать и, следовательно, вырабатывать свой теоретический подход к проблемам детективного жанра.

Что нам надо от детектива?

По количеству детективных коллизий трагедии Вильяма Шекспира превзойти трудно. Но только настоящий детектив не заканчивается, а начинается убийством Дездемоны. Отпечатки пальцев, Мухтар — по следу, оперативное совещание в милиции, пара выстрелов из пистолета в молодого сотрудника уголовного розыска, желательно, полюбившегося зрителю, несколько ночных погонь, разоблачение Отелло, скромного бухгалтера из «Сельхозтехники», и оправдание подозреваемого в преступлении Яго, аморального водопроводчика из жэка, который, повинувшись тонкому авторскому расчету, вел нас по ложному следу, — вот как представляют себе детективные зрители и... иные кинематографисты.

Зачем детективу всякие вопросы: «Быть?», «Не быть?». К чему затянутые диалоги, а тем более — монологи? В детективе важно действие, а не разговорчики.

Даже любовь, как ни прискорбно в этом сознаваться, — и та мешает нам следить за развитием сюжета. Если уж так хочется, чтобы была Джульетта, то пусть она втихомолку убегает от родителей для того, чтобы вместе с Ромео — сержантом патрульно-постовой службы — разоблачать зарвавшихся расхитителей джинсовой ткани на швейной фабрике.

Но сквозь штампы псевдетективных ситуаций, сквозь бесчисленные образы похожих друг на друга милиционеров, сквозь схематичность характеров и предопределенность тусклых ситуаций все отчетливее пробиваются тонкий звук скрипки Шерлока Холмса и лукавый взгляд инспектора Мегре.

Нет, не просто погонь и выстрелов хотим мы от детектива! Не все равно нам, какой

рассвет встречают герои и по какой улице идут! Не безразлично нам, каким языком разговаривают на экране герои и похожи они на нас или нет. Ведь даже самые завлекательные пошлость и безвкусица — все равно пошлость и безвкусица. Чистая схема, не одушевленная мыслью и чувством художника, все равно остается схемой. Будь то трагедия, оперетта или детективный фильм.

●

Развалины монастыря, купол, колонны, сумрак, темнота. Ночь — пора злодеев. Злодеи идут вдоль колонн, оглядываясь, замедляя шаг, останавливаясь, чтобы посмотреть, не следят ли за ними. Их много. Наш герой, младший сержант милиции Евгений Кулик, — один. Только что был прыжок с поезда, только что автомобиль с потушенными фарами сбил на ночном перроне Гуладзе из областного управления, которого он, наш герой, должен был страховать в вагоне поезда, где едет курьер к опасному преступнику. Все это только что произошло на наших глазах. Стон, крики, неимоверный прыжок юного сыщика на борт автомашины. И вот теперь он здесь, в монастыре, один против нескольких — добро против зла. Мы напряжены, мы готовимся к страшному. Свеча в руках у бандита. Тусклый, настороженный свет. Что он может один, наш герой? Неосторожное падение, треск досок. Наш герой обнаружен. Ну, как ты теперь, Кулик? В него брошен топор — мимо. Выстрелы — мимо. Свет вспыхивает под куполом. Ты открыт, сыщик, но мы, зрители, с тобой! Прыжки, удары, броски, драки, падения. Нет детектива прекраснее, если действие его происходит в каких-нибудь развалинах! Но уже связан и оглушен наш герой. Скрипучий, типично злодейский голос бандита: «Тебе не приходилось слышать о капитане Величко?» «Ха-ха-ха», — смеются бандиты. «Тоже сунул нос в мои дела. Ты видишь, я храню о нем память»... В темном углу, содрогаясь от ужаса, мы видим отрезанную голову капитана Величко. Вот что, вот что ожидает тебя, наш герой, наш сыщик. Даже нечто еще более страшное. Ты связан, прикручен к огромной доске толстыми веревками. Сейчас бандиты

включат циркулярную пилу, и она медленно подъедет к тебе. «Слушай, может ты выпьешь для храбрости, а?» — спрашивают тебя. «Я не хотел бы привыкать к алкоголю», — спокойно отвечаешь ты.

Только в последний момент Евгению Кулику удастся вытащить пистолет...

Ну что, каков сюжетец? Стынет кровь в жилах, а? Давно мы не видели такого в детективах.

И вдруг — неожиданный поворот. Дойдя до крайнего напряжения, еще не успев разобраться, откуда взялся пистолет, почему в старом храме, откуда ни возмись, появляется Нина — девушка, которую любит наш герой, — и зачем здесь все эти атрибуты фильмов-ужасов — циркулярная пила, отрубленная голова, таинственные и мрачные развалины, — мы откидываемся на спинку кресла и облегченно вздыхаем. Оказывается, все это был сон, мистика, игра. Наш герой по-прежнему сидит в вагоне поезда и ждет, когда же войдут в купе старший лейтенант Гуладзе из областного управления и курьер к матерому преступнику Паленому.

Зато наяву для неудачливого абитуриента юридического института Евгения Кулика, пришедшего работать в милицию, обычная история — кража белья во дворе — превращается в детективный, полный приключений сюжет. Его геройский сон в купе вагона — всего лишь проявление безудержной фантазии новичка перед первым настоящим делом (где и роль-то ему отведена так себе — страховка более опытного сотрудника). Да и вообще авторы как-то уж очень настойчиво подчеркивают неопытность, незрелость своего главного героя. Однако чем ближе мы узнаем Евгения Кулика, тем яснее становится их замысел. Мальчишество — не пресловутое «утепление» образа, сцены в развалинах — не самоцельная игра в «полицейское» кино. Авторам важно подчеркнуть в герое человеческое, отделив иронической дистанцией все суперменское и «каратистское», чем с обаятельной наивностью увлекается наш юный пинкертон. И чего так много — но уже всерьез! — в длинном ряде наших детективных фильмов. В тех же «За-



будьте слово «смерть», «Пираты XX века» — имя им легион.

Я не случайно начал разговор о картине с вроде бы вставного эпизода в монастыре.

Ведь это только на первый взгляд перед нами обычный милицейский фильм, который можно представить в виде следующей из готовых блоков составленной схемы. Через курьера к опасному преступнику милиция хочет выйти на самого преступника; из-за ошибки Евгения Кулика операция чуть не срывается; за полчаса до прибытия в город работникам милиции удалось склонить курьера к сотрудничеству; матерый бандит Паленый догадывается, что дом, где он находится, окружен; под покровом темноты бандиты пытаются выбраться из окруженного милицией дома; волей случая Евгению Кулику приходится в одиночку

«Сыщик».
Кулик — А. Ташков

преследовать Паленого; путем невероятных усилий ему удастся его задержать; так молодой работник милиции, «сыщик», как прозвал его начальник, Евгений Кулик не подвел и не обманул надежд своих старших товарищей.

На самом же деле не сюжет сам по себе держит наше внимание, обуславливает нашу симпатию к фильму, главное в другом — в режиссерской аранжировке событий, направленной на развитие характеров героев. Не статичные герои в детективной ситуации (как это часто случается, когда погони, выстрелы, прыжки, темные коридоры становятся для нас важнее, чем человек на экране), а наоборот:

человек развивается в ситуации, обнаруживает разные стороны своего характера, вызывает наше сочувствие и поддержку. То есть сюжет у В. Фокина и В. Кузнецова одухотворен присутствием человека, тогда как именно такого одухотворения так часто не хватает остросюжетным детективным лентам.

Режиссер Владимир Фокин говорил о своем фильме: «Сыщика» по традиционной жанровой шкале, наверное, правильнее всего было бы отнести к числу картин приключенческих. Но с самого начала работы над фильмом нам хотелось уйти от такой жанровой однозначности. Прежде всего потому, что каждый жанр предполагает свою глубину характеров персонажей, и в этом смысле приключенческий — в привычном его понимании — обычно довольствуется самыми общими характеристиками. На первый план в приключенческом фильме, как правило, выносятся событие, действие, ответ на вопрос «что?» и частично «как?». Сами же герои являются знаками определенной социальной группы, среды или класса, и мы не ждем, скажем, от героев вестерна психологических глубин. Таковы условия этой игры. В «Сыщике» сюжет («что?») играет очень важную роль, но хотелось, чтобы этот фильм был прежде всего о людях, чтобы каждый персонаж независимо от того, «по какую сторону баррикад» он находится и какое место занимает в картине, был человеком, чтобы люди противостояли людям, а не знаки — знакам».

Все это, к счастью, не осталось праздной декларацией. Именно так и получилось на экране; как ни остросюжетен фильм, главное в нем — люди. И событиями мы увлечены ровно настолько, насколько увлечены характером героя.

Порой в детективных фильмах «жизненность» достигается с помощью элементарного правдоподобия ситуаций, характеров, реплик, деталей. Чтобы поверили: да, это кабинет следователя милиции, а не пионерская комната! Это — сотрудник уголовного розыска, а не какой-нибудь друг животных из кружка юннатов. Это — погоня по темным ночным улицам, а не увеселительная прогулка на дачу.

Но в фильме «Сыщик» ощущение жизненной наполненности действия достигается отнюдь не копированием: кабинет — как кабинет, погоня — как погоня. Фильм реален не буквальной точностью, а своеобразием режиссерского взгляда на происходящее — чуть ироничным, чуть веселым, чуть парадоксальным. И именно так — талантливо и изобретательно — снимает его оператор В. Егоров. Так мы заново постигаем старую истину: только оригинальный авторский взгляд способен вдохнуть жизненные силы в произведение, а не просто сообщить ему правдоподобие, сводящее реализм к «фигурализму» (людей нет — есть похожие «фигуры»).

Помятая шляпа, которую полковник Климов в сердцах выбрасывает в окно. Склонный пассажир «Запорожца», который в самый напряженный момент погони обрывает пучок проводов на мотоцикле уголовного Гнуса («А ты не рычи!» — настырно приговаривает он). Кадры из телефильма «Красное и черное», который с увлажнившимися глазами смотрят преступники, собравшись на «малине» у телевизора, — все это как бы снижает привычный детективный пафос, приближая действие к реальности, к жизни, а вместе с тем и к нам, зрителям. «Это не совсем по правилам детектива, но мы же кино делаем, а не пособие по истории уголовного розыска. Поиграйте вместе с нами!» — как бы говорят нам авторы.

Однако юмор, ирония ни в коей мере не изменяют жанровую окраску фильма, не превращают его в комический детектив, а лишь оттеняют серьезность и драматичность тех ситуаций, когда от игры авторы тактично и незаметно для нас переходят к делу. Душераздирающий сюжет сна, взятый мальчишеским воображением как будто на прокат из популярного супербоевика, скоро обернется для него самой настоящей реальностью.

Почти так же, как во сне, погибнет старший лейтенант Гуладзе. Только страшнее, потому что по-настоящему! Так же придется бежать Евгению Кулику за преступником, но это уже будет не игра, не фокусы с прыжками над пропастью, а изнуряющий многочасовой поединок — по лесу, по болотам, снова по лесу...

Мальчишка, новичок в милиции, одним словом «сыщик», становится победителем в схватке с опытным, дерзким и умным преступником Паленым. И мы ни на минуту не сомневаемся в этой победе, верим ей.

Однако только ли ироническое снижение непогрешимо серьезного и деловитого детективного тона тому причиной?

В изнуряющем, почти нечеловеческом беге уже не важно оперативное милицейское мастерство — ты тут сам по себе, тебе никто не придет на помощь. Не поможет ни группа захвата, ни группа прикрытия, ни оружие — тем более, что патроны кончились. Тут и самбо не пригодится — только бы не сойти с дистанции.

Они — Кулик и Паленый — просто бегут, потом идут, потом снова бегут друг за другом. Пьют воду, стирают пот со лба, садятся

на землю, иногда вступают в поединок из последних сил, иногда меняются ролями, и вот уже «сыщик» убегает от преступника.

Условия игры в детективе изначально определены. Работник милиции победит, он не то что должен — обязан победить, а иначе что же это будет за детектив? Но как часто за победой мы, увы, видим только служебное объяснение мужественным поступкам наших, конечно же, мужественных милиционеров — зачем еще нам мотивы человеческие...

В фильме же «Сыщик» победа Евгения Кулика в противоборстве с Паленым обнаруживает прежде всего этот, самый важный — человеческий, нравственный — исток. И уже

*«Сыщик».
Паленый — Б. Химичев,
Кулик — А. Ташков*



не существенно, какие лычки или звездочки на мундире. Существенно — каков герой. Думаю даже, что молодой актер Андрей Ташков сумел настолько по-человечески приблизить к нам своего героя, что временами поединок перестает быть для нас поединком работника милиции и матерого рецидивиста, становится борьбой двух нравственных систем.

В том, как действует Кулик, в том, как непреклонно и безжалостно по отношению к себе он следует за Паленым, ощутимо нечто большее, чем простое мальчишеское желание оправдать надежды, большее, чем даже высокое осознание своего долга, — ощутима непримиримая к таким, как Паленый, ненависть.

Кулик не знает Паленого. Во время погони он, по существу, впервые сталкивается с этим человеком, и что, казалось бы, ему в нем! Однако для Кулика Паленый не просто случайный человек, которого он по долгу службы должен преследовать, а человек, с которым у Кулика есть свои личные счеты. Личные в том смысле, что для Кулика зло — не отвлеченное понятие. Он ненавидит зло, воплощенное именно в Паленом, зло безнаказанности, зарвавшейся, циничной и разнузданной преступности. С ней Кулик сталкивается в начале фильма, когда группка эдаких несостоявшихся «ангелов ада» из парка культуры и отдыха, пользуясь своим численным превосходством, измывает и над его девушкой, и над ним самим. Психологическая травма, оставленная этим инцидентом, неизлечима. Не случайно главарь «ангелов» появляется потом в сцене сна Кулика среди пародийных бандитов — память о случившемся постоянно тревожит героя, и авторы не раз находят способ напомнить об этом.

И вот Кулик встречается с преступностью уже не в «сопливом», а в самом страшном, зловещем ее проявлении — с рецидивистом, на счету которого два убийства и четыре побега, и на глазах Кулика этот рецидивист мощным ударом в спину убивает (убивает!) Гуладзе, который взял новичка под свое покровительство. Вот тут и пробуждается с новой силой та ненависть к пугающе хладнокровной жестокости, ненависть, которая

уже жила в Кулике. Вот тут он и становится сильнее Паленого, который ведь спасает лишь собственную шкуру, вот тут мальчик и превращается для нас из «сыщика» в подлинного стража закона. Потому что защищает он не себя, но всех.

Здесь мне хочется сказать еще и о том, почему Кулик в исполнении Андрея Ташкова оказывается таким узнаваемым. В нем (впрочем, как и в других работниках милиции, которых играют Игорь Кваша, Николай Скоробогатов и другие) нет той елейной «положительности», заставляющей зрителя забывать о героях, как только зажигается свет в зале.

Евгений Кулик — очень современен. То есть он обычный парень, предпочитающий громким словам — шутку, позе — легкий шаг. Он в буквальном смысле вылетает — через окно — из юридического института, попытавшись показать «приемчик» другому абитуриенту. В первый раз придя в гости к любимой девушке, он нечаянно опрокидывает сервант. Первый раз придя в милицкий тир, он пытается стрелять по-ковбойски, с ходу — всем на смех. Без доклада врывается в кабинет начальника, когда там идет важное совещание, и сообщает о том, как идет раскрытие «важного» преступления — кражи двух лифчиков и халата. Но все эти смешные, нелепые, парадоксальные — с точки зрения жанра, как его обычно понимают, — поступки вовсе не делают из героя какого-то Иванушку-дурачка. Это манера поведения, абсолютно узнаваемая, демократичная, раскованная, то есть очень близкая сегодняшнему молодому зрителю. Авторы фильма поняли простую вещь: внутреннее богатство положительного героя вовсе не обязательно должно обнаруживаться в «благочинном поведении» или в виде неких риторических высказываний, как будто слова сами по себе могут быть свидетельством высокой нравственности. Нет, меньше всего мы думаем о том, что Евгений Кулик должен нам, зрителям, доказать свою «положительность». Просто с первых кадров мы доверяем герою Андрея Ташкова, потому что актер вовсе не хочет, чтобы его герою сочувствовали или над ним весело смеялись. Он хочет, чтобы с ним соучаст-



«Сыщик».
Кулик — А. Ташков

во в а л и, чтобы с первых кадров до последнего кадра его герой прожил свою жизнь вместе со зрителем. И чтобы так же, вместе со зрителем, он пришел к тем или иным поступкам. Потому что иначе никто из нас, сидящих в зале, и не поступил бы!

По крайней мере именно так, мне кажется, строили роль Кулика и режиссер Владимир Фокин, и актер Андрей Ташков.

Нам, как и Кулику, тоже скучно копать в мелких, неинтересных делах. Нам тоже хочется осветить их каким-то ярким светом, а иначе просто скучно будет жить. Это и в нас еще не прошло детство — ведь и нам тоже хочется «чего-нибудь такого», не как у всех. Поэтому не кто-то, а мы, зрители, вместе с Куликом страшно расстроены, что из-за случайности, личного промаха срывается важная операция. И это мы благодарны старшему то-

варищу — Гуладзе из областного управления — за то, что он не «подставил» паренька перед начальством, поверил в него, готов идти с ним на серьезное испытание. И когда на наших глазах преступник, убегая, наносит удар ножом старшему товарищу Кулика, мы будем вместе с ним гнаться за преступником, падать и снова вставать, задыхаться и снова бежать, не считая это героизмом — просто необходимым, по-человечески понятным поведением.

Мотивы поведения героя понятны нам. И потому мы верим ему. Нам интересно не только, что и как будет дальше в развитии сюжета (тем более что детектив — это такой

жанр, где все заранее знают, чем кончится дело), но главным образом, что будет дальше с Куликом, что он сделает в том или другом случае, как он поступит.

Заставляя нас верить в добро, авторы заставляют нас верить и в реальность зла, преступный мир они изображают достоверно, с ненавистью.

С преступниками в большинстве наших детективов происходят странные метаморфозы. Из-за приторной положительности представителей порядка, из-за глянцеваемости их лиц и поступков на «преступника» ложится главная ответственность перед зрителями, особенно молодыми. И именно поэтому отрицательный герой так часто получается в детективах колоритнее, разнообразнее, рельефнее положительного, а значит — живее, ближе, а порой и симпатичнее.

Вспомним казус с фильмом «Несовершеннолетние». Там хулиган и подонок по кличке «Гоголь» в исполнении Л. Каюрова оказался вовсе не формальным лидером, а истинным героем фильма. Потому что он стал самым живым персонажем картины и самым обаятельным, пусть даже его обаяние и было отрицательным, как говорится.

Паленый в фильме «Сыщик» — его жестко и тонко играет актер Борис Химичев — до того момента, как он, убегая, на наших глазах наносит ножевой удар Гуладзе, не совершает преступления. Мы просто верим, притом на слово, что это — опасный преступник. Но вера только тогда становится верой, когда она подкреплена четким убеждением, что человек, которого мы видим сейчас на экране, действительно и нравственно нечист, грязен, аморален. Добиться такого ощущения и для актера, и для режиссера — дело нелегкое.

Логово Паленого, в общем-то, не отличается от других кинематографических «малин»: та же блатная одинокая женщина — хозяйка (Л. Лужина), тот же стол, уставленный напитками, те же карты. Мы вроде бы знаем наперед, какие характеры будут нам здесь предложены. Но, не сумев отойти от привычного штампа в изображении, авторы фильма психологически точно показывают внутренний мир

представителей блатной компании, те моральные «ценности», которые здесь исповедуются.

Квартира окружена милицией. Преступники это знают. Знают, что вырваться нужно до рассвета. «Уходить надо пехом. Ментам выгодно ждать до рассвета. А мы рванем сейчас. Мы с Кашеем через лес, а остальные пустырем», — это предложение Паленого, главаря, вызывает не перепалку — драку между людьми, только что мирно сидевшими за столом. Ведь идти пустырем опасно, все на виду. Вот куда хочет завести всех Паленый! А сам собирается выехать на чужом горбу, как говорит один из преступников, Труха.

Нож, крики — вот чем заканчивается дружба. Вот что такое — критический момент для людей с подобным нравственным сознанием.

И спокойный голос Паленого: «Ладно, порешили, через пустырь иду я... И не с Кашеем, с вот этим, чтобы разговоров никаких не было, а уж выяснять отношения будем потом! (Трухе.) Пшел...»

А затем, уже собираясь идти, то есть спастись по самому опасному участку, Паленый подмигивает Трухе, когда они остаются одни: «Пустырь — место голое, там-то они нас и не ждут», — объясняет Паленый.

Плачет Труха, только что бросившийся с ножом на своего командора: «Ну... Паленый... А я думаю... Неужели, думаю... Думаю... Бросил... А как же они? А?»

«Всем не уйти! Не уйти всем!» — отвечает Паленый.

Вот так психологическими переливами решают авторы едва ли не главный вопрос, который может решить детективный фильм: почему плохое — это действительно плохое?

Да потому, что бессердечно, что нравственно глухо, что абсолютно равнодушно, жестоко к другим, пусть даже эти другие — твои «сратники» по темному ремеслу.

Борис Химичев дает нам не застывший, запрограммированный отрицательный образ. Он проводит своего Паленого через разные психологические ситуации, и поэтому, когда Евгений Кулик остается один на один с Паленым, мы верим в правду Кулика, и ненавидим — лично ненавидим — вора. И, значит, верим

в нравственную обоснованность поступков героя картины.

Сказать про зло, что это «зло», — еще мало. Школьник младших классов знает, что совершать преступления — дело нехорошее. И цель искусства не в том, чтобы еще и еще раз показывать и доказывать это. Вопрос «почему?» должен стать сегодня главным, и мне кажется, что на многие такие «почему?» кинодетектив «Сыщик» ответил.

Наверное, если подробно разбирать достоинства и недостатки фильма, то можно заметить и некоторые психологические неточности, и затянутость некоторых эпизодов, и неровность композиции (главный герой, например, вдруг исчезает с экрана на долгое время, и мы не знаем, простились мы с ним или нет). Но это уже, если придирааться.

А по существу — хорошо, что фильм «Сыщик», являясь полноправным представителем столь любимого нами детективного жанра, не оказался ограниченным его законами, его пленником, не побоялся всерьез затронуть важные социальные вопросы. Как видно, надо только, чтобы за дело брались по-настоящему — талантливо и заинтересованно.

П. Шепотинник

Такая нелегкая служба...

«СТАРШИНА»

Сценарий В. Кунина. Постановка Н. Кошелева. Оператор А. Гамбарян. Художник Г. Кропачев. Композитор И. Цветков. Звукооператор Г. Беленький. «Ленфильм», 1979.

Фильм «Старшина» — типичная киноповесть. Ход авторской мысли мерно и неторопливо движется за сюжетом, не предвещая ни резких интонационных спадов, ни острых фабульных углов. С самого первого кадра ощущаешь,

что накапливание художественной информации зависит главным образом от хода сюжетного действия. Движение сюжета — линейно, оно равномерно распределяется по узловым точкам, постепенно набирая эмоциональную высоту.

Временные границы действия четко обозначены: тревожный голос Левитана в начале фильма объявит «оперативную сводку за третье июня тысяча девятьсот сорок четвертого года», в финале — восторжествует праздничное настроение свершившейся Победы.

Но, уловив общее устремление фильма — ко Дню «Победы и великого прощанья», попробуем точнее сформулировать его тему. Павшие и живые; узнавшие радость Победы и не дожившие до нее; воевавшие и работавшие в тылу — перед всеми этими людьми авторы, надо думать, ощущают нравственный долг, который никогда не будет оплачен до конца. Он и является главным побуждением к созданию фильмов на военную тему. Для такого обращения в данном случае найден свежий сюжетный повод — рассказ о буднях авиационного училища, сформированного частично из новобранцев, пришедших со школьной скамьи, частично — из уже обстрелянных ребят, успевших побывать на передовой. Итак, теперь уже можно просто догадаться, что речь пойдет о воспитании молодого воина. О возможностях этой темы говорить не приходится — столько тут человеческого материала для художника: столкновение темпераментов, характеров, различных психологических установок, выработка необходимого для армии единства индивидуальностей, объединенных общей целью. В уставах это называется единоначалием. В жизненной практике — умением подчиняться. И это сложнейшее умение — все время ощущая над собой незыблемый контроль приказа, диктующего свои суровые условия, оставаться в любой ситуации верным своим личным человеческим устремлениям.

Война обострила необходимость постоянной проверки каждого личного поступка его общественной значимостью. Одновременно углублялась проблема сосуществования в одном человеческом характере «моего» и «общего».

Примерно те же мысли, но только в более категорической форме, как и подобает профессиональному военному, высказывает один из персонажей фильма — командир учебной эскадрильи — капитан Хижняк (Н. Лавров) в приветственном слове перед строем курсантов: «Кто прибыл к нам с фронта и успел понюхать пороху, попрошу позабыть всяческую фронтовую вольницу, а также другие подобные отклонения от строжайшей воинской дисциплины. А также тех, кто призван военкоматами. Кончилась ваша мирная жизнь. Тут нету мамы, папы, дяди, тети — тут армия». Присутствие в одном воинском коллективе людей различного социального опыта — эта сюжетная предпосылка расширяет конфликтное поле фильма. Уже в завязке фильма есть намек на драматизм будущих взаимоотношений между курсантами.

Теперь, после того как тема определена, остается самое главное — убедиться в том, что авторский взор обращен к ней не случайно.

● В фильмах повествовательного склада главными носителями авторской идеи являются непосредственные создатели сюжета — персонажи.

Кто же такой главный герой фильма, старшина Кацуба — персонаж, на котором замыкаются все смысловые линии картины? (Я намеренно оставляю на потом разговор о В. Гостюхине — исполнителе этой роли.)

Общий результат наблюдений за характером Кацубы укладывается в расхожую формулу заданных ему противоречий, «создающих единство». Суров, но справедлив. Жестковат, но вполне способен на «чувства». Да, но...

Питомцы Кацубы стонут от непомерных физических нагрузок, их раздражает постоянная муштра, ненужная, по общему мнению, летчикам строевая подготовка. Распаренные, в десятый раз отдавая строем честь старшине, они ропщут вслух: «Если есть бог на свете, то покарай старшину Кацубу!»

Да, конечно, трудно включиться в этот, требующий большой выносливости, напряженный ритм курсантской жизни. Трудно научиться

за 45 секунд справляться с, казалось бы, нехитрым делом, которое на армейском языке зовется «подъем — отбой». К тому же сверхпедантичный Кацуба вмешивается буквально во все сферы быта курсантов: нудно обучает, как правильно чистить картошку, постоянно морализирует, запрещает даже в уборную бегать не по форме одетым. Под началом Кацубы неуютно живется и тем, кому уже пришлось хлебнуть лиха на войне, — такая выверенная по законам устава жизнь кажется им настоящим мучением, даже по сравнению с тем, что пришлось выстрадать на передовой.

Но во всех сценах, где Кацуба предстает перед нами чересчур ревностным блюстителем устава, синхронно действует, нейтрализуя готовый было вот-вот разразиться конфликт, эта авторская уловка: да, но...

Ведь если изменить угол зрения, то старшина во всем прав: и картошка во время войны на вес золота, и дисциплина необходима. Да и так ли уж он суров, в конце концов, этот несносный старшина?..

Какое прозорливое педагогическое решение он принимает, когда хитроватый курсант Лесаев выкладывает Кацубе все курсантские тайны: о визитах к некоей «девахе», о самовольных отлучках, о скабрезной песенке, главным героем которой является сам Кацуба... И старшина, чтобы обнародовать поступок доносчика, объявляет ему благодарность перед строем: «Благодаря курсанту Лесаеву мы располагаем полной информацией о недостойном поведении некоторых наших товарищей, я не буду называть их фамилии, надеюсь, товарищи сами узнают себя»...

Да, Кацуба крут. Об этом ему в доверительной форме намекает сам капитан Хижняк. Но и у Кацубы, как уже догадался читатель, есть сердце.

Точно так же, как в армии существует понятие «личное время», отведенное солдату после занятий, так и в заранее отведенном месте сюжета в фильм проникает лирическая струя.

Лирическая линия намечается уже в одном из первых эпизодов фильма, когда Кацуба, только что приехавший с фронта в тыловой городишко, попадает на скучный рынок. Там

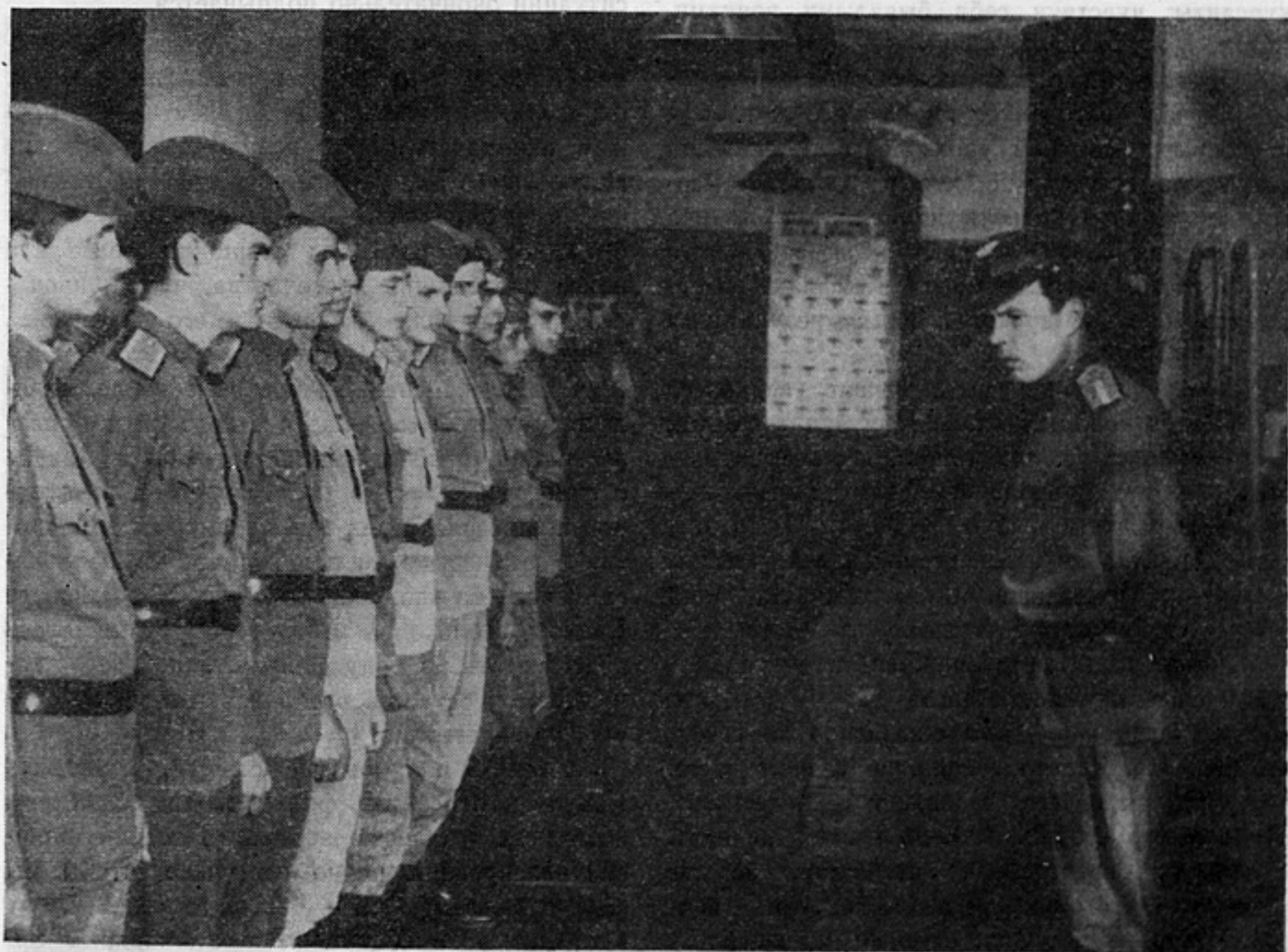
он впервые и встречает Наташу: нужда заставила ее вынести на прилавок последнее — потрепанную меховую муфту. Внезапное знакомство будет забыто, пока по счастливой случайности Кацуба не столкнется с Наташей снова. Тут события наконец-то развернутся. Мы узнаем подробности тяжелой судьбы эвакуированной Наташи, поймем, что она — лицо страдательное, и если не вызывает сочувствия, то потому, что на экране вместо конкретного характера действует типовая фигура эвакуированной, не отличимая от вереницы подобных «действующих лиц». На этом уровне самых общих представлений о характере играет Наташу Н. Сайко.

Размышляя над этой сюжетной линией, я вспомнил слова того же Кацубы, сказанные в адрес хитрого Лесаева: «Благодаря курсанту Лесаеву мы располагаем полной информа-

цией о недостойном поведении...» И о Наташе мы «располагаем полной информацией». Но как бы ни была полна информация, она не означает присутствия человека в кадре. Есть информация о судьбе, но нет образа судьбы.

В школьной практике существуют два строго разграниченных понятия: «изложение» и «сочинение». Сочинение означает возможность для школьника нафантазировать вокруг темы, раскрыв свое «я». Изложение обязывает выстраивать свою мысль в заранее определенных рамках предложенного сюжета. В том, как развернута в фильме линия Наташи, очевиден второй принцип: перед нами «изложение судьбы», аккуратный пересказ истории, уже не од-

«Старшина».
Кацуба — В. Гостюхин (справа)



нажды нами услышанной. Встречи с человеком, способным увлечь непредсказуемостью своей натуры, не состоялось — авторам не хватило фантазии, необходимой для создания индивидуального характера. Зато в фильме, как и полагается, существует этакая номенклатурная лирическая линия. А если существует, значит... Значит, все в порядке. Должна же судьба воздать Кацубе за все пережитое.

Но если неточно выстроенная лирическая линия нарушает достоверность фильма в его втором плане, то в не совсем удачной и точной расстановке сюжетных акцентов во взаимоотношениях старшины с курсантами авторы проигрывают более крупно. Тут просчет намечается по общей идее фильма.

Первая же встреча курсантов со своим будущим старшиной кончается ссорой. Возвратившиеся с фронта и захмелевшие от непривычной гражданской жизни новоиспеченные курсанты, чувствуя себя бывалыми вояками, чванно расхаживают по рынку, лузгая семечки. Проходя мимо ряда, где Кацуба втридорога покупал драгоценное курево, кто-то из них неловким движением уронил в пыль чемодан старшины. Естественно, что на такое безмерное унижение — поднять чемодан, — а именно об этом их спокойно просит Кацуба — никто из курсантов пойти не может. Конфликт разрешается короткой дракой с общим результатом в пользу Кацубы.

Далее, когда курсанты узнают недавнего обидчика в новом старшине, они будут вот так же, огрызаясь, щедро осыпая его презрительными эпитетами вроде «тыловой крысы», косо смотреть на него.

Конструктивная связь первой сцены — сцены драки — с последующими очевидна. Но какой ценой она обошлась замыслу фильма?

Меня несколько насторожило такое упорное стремление противопоставить Кацубу тем, кто выстраивался перед ним ежедневно на вечерней поверке. Честно говоря, не верится в то, что курсанты ничего не знали о недавнем прошлом своего старшины. Ведь война еще идет, и капитан, представляя старшину, не мог умолчать о его воинской доблести. Это — первое. И второе. Смущает сама форма конфлик-

та на рынке. По-современному развязны ее виновники. Неужели вернувшимся с фронта солдатами не владели никакие другие чувства, кроме глухой злобы к тыловикам? И неужели ни разу за время, которое они провели на передовой, им не приходилось столкнуться с подлинными людскими трагедиями — такими, какая показана в точно сыгранном вступительном эпизоде, где Кацуба вытаскивает из горящего танка молодого солдата и тот умирает от ожогов? Неужели эти ребята из другого теста, из другой породы, чем этот безымянный герой? Наконец, неужели опыт войны, фронта, передовой, как бы ни был он короток, не воспитал в них хотя бы элементарную житейскую зрелость, чтобы не ввязываться в драку по пустякам? Нет, мотивировки конфликта неубедительны. К тому же манера поведения курсантов, весь их облик и стиль настолько современны, что вера в правдоподобие этой ситуации окончательно подрывается.

В дальнейшем тональность взаимоотношений Кацубы с курсантами очень долго будет определять установка на конфликтность, главным инициатором которой является курсант Никольский. Видя основной узел противоречий именно в этой проблеме, авторы долго будут подыскивать для старшины более или менее подходящие достоинства, чтобы, проиллюстрировав их, возвысить его в глазах... В чьих? В наших? Истинная цена этому человеку заявлена сразу, в первом эпизоде. Заявлена, может быть, даже с некоторой прямолинейностью. Мы полностью уверены в Кацубе с самого начала. Но поставив его в невыгодное положение перед курсантами, авторы тратят всю энергию фильма на то, чтобы доказать им его «положительность». Характер же Кацубы, сколько бы этому герою ни пришлось претерпевать по ходу фильма, никак не обогащается, он остается все в тех же рамках: суров, но справедлив.

Разместив по разные стороны конфликта Кацубу и курсантов, фильм сводит характеры последних к общему знаменателю. Они индивидуализированы ровно настолько, чтобы мы смогли выделить их из общей шеренги. Спорует, главный в «Старшине» — старшина, и сю-

жет отводит ему справедливо более обширное место в картине. Но это совсем не оправдывает авторов в их, быть может и неосознанном, стремлении подменить пусть лаконичный, но убедительный образ жизни и судьбы каждого из них суммарным образом «личного состава», над которым старшина Кацуба осуществляет строгое, но мудрое руководство.

Резче других очерчен психологический портрет Никольского (А. Васильев). Резковатый, нервный, с юношеским максимализмом он устраивает обструкцию старшине после того, как погибает в неудачном учебном полете его друг Сергеев. Развалившись на койке (тягчайшее нарушение внутреннего казарменного распорядка!), он нагло выкрикивает старшине абсолютно незаслуженные обвинения: «Что, товарищ старшина? Три наряда вне очереди, а может, на губу суток на пять? Или сразу

под военный трибунал? За то, что курсант Никольский на свою койку взгромоздился днем?! А вот она, вот она койка Саньки Сергеева! А в каптерочке-то не разобьешься...» Сцена сыграна искренне, в ней точно зафиксировано психологическое состояние персонажа. Убедительна и реакция старшины. Он понимает, чем вызван резкий выпад Никольского, и с мудрой трезвостью бросает ему «Лежи, дурак! Слюни не распускай!» Но и эта в целом удачная сцена, впечатляя в частном, не убеждает в главном — в том, что Никольский и его товарищи — из поколения тех, кто и на передовой, и за три тысячи километров от нее совершал свой подвиг.

*«Старшина».
Кацуба — В. Гостюхин,
Иван Никанорыч — И. Бортник,
Наташа — Н. Сайко*



Рвущиеся в бой, в настоящее дело, а вместо этого вынужденные вышагивать по плацу, курсанты словно теряют нравственные ориентиры. Их стремление реализовать себя в полете, то есть в патриотическом поступке, их желание сделать это немедленно, сейчас же, оказывается романтической иллюзией — до полета, до подвига ой как далеко. И путь к нему, кажется им, загораживает прозаическая фигура старшины, ревнителя железной дисциплины. Мотив не новый. Но и он мог бы зазвучать заново, если бы в героях фильма угадывалась судьба поколения.

Но как выстроить судьбу на том психологическом минимуме, который задан драматургией фильма? Допустим, Менджеридзе (Р. Абушиди). Что существенного можно сказать об этом человеке кроме того, что он говорит с грузинским акцентом и испытывает слабость к урюку и сушеным дыням, обмененным им как-то на нательную рубаху и кальсоны? Или Тараскин (А. Горин). Выполняя функцию комического персонажа, он мелькнет пару раз на экране с неуклюже торчащей пилоткой на стриженном мальчишеском затылке, причем непременно попадет в неловкое положение.

Может быть, несколько объемней выглядит на экране Чеботарь (А. Жданов), за счет того, что ему уделено в картине больше места. Чеботарь тяжело переживает гибель отца, он одержим жаждой мщения. Ему, правда, не придется встретиться с врагом в боевом полете. В тот самый момент, когда его машина над аэродромом будет проделывать учебный вираж, на земле узнают о том, что война окончена... И Чеботарь, по-детски обескураженный тем, что на войне обошлись без него, что погибший отец остался неотомщенным, почти рыдает в шлемофон: «Я войну не закончил, не закончил, нет! Нет!» Но вот и его машина идет на посадку, и финальный кадр приземляющегося самолета как бы перетекает в стихи Твардовского «В тот день, когда окончилась война...».

Финальные сцены драматичны. Они бессильны, правда, изменить впечатление о фильме в целом, но тем не менее позволяют судить об авторах, как о людях, потенциально способ-

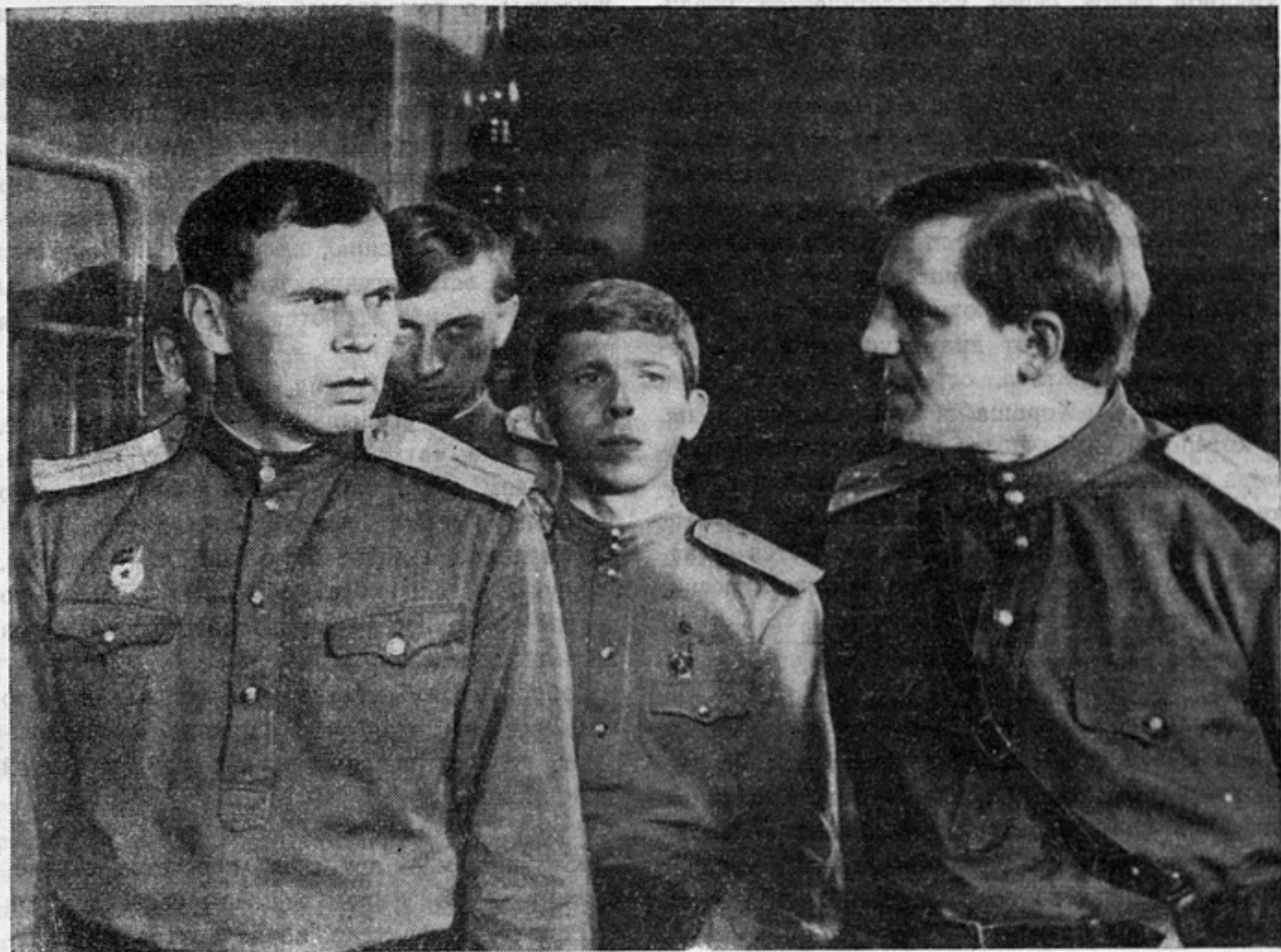
ных воплотить свою тему на более высоком уровне, чем тот, который сложился в «Старшине».

Ведь мысль фильма крупна и благородна, и уже одно это располагает к нему, вызывает симпатию. Но художественные доказательства оказались ниже замысла. А ведь как бы ни были прекрасны намерения создателей, не ими, а художественным результатом определяется общий итог. В «Старшине» же творческая энергия авторов расходуется в «полнакала».

Эти слова в первую очередь относятся к сценаристу В. Кунину, чей сценарий «Хроника пикирующего бомбардировщика», поставленный в свое время Н. Бирманом, явился заметным явлением в кинематографе. Тематическая общность «Хроники...» и «Старшины» говорит о том, что для Кунина этот материал имеет принципиально важное, личное значение. Фильм «Старшина» хватается за то, чтобы это понять — но вот прочувствовать внутреннюю необходимость такого разговора не удается в рамках режиссерского прочтения драматургического замысла.

Обезличенность режиссерского почерка, небрежность в постановке мизансцен, ощущение необжитости экранного пространства, постоянный привкус павильонной стерильности, наконец, равнодушие к тому, как ведется повествование — все эти «болезни» усредненной кинорежиссуры являет собой фильм «Старшина». Увы, не один лишь он.

Приобретая в киноинститутах необходимые навыки кинематографического ремесла, некоторые из молодых кинематографистов — сознательно или бессознательно — усвоили одну нехитрую истину. Шаткий баланс «плюсов» и «минусов» в художественном решении картин надежно компенсируется их тематической «полноценностью». И «Старшина» в этом смысле пример типичный. Действительно, военная тема поистине неиссякаема по запасу драматических ситуаций, способных привлечь внимание, вызвать зрительское сочувствие: у одного курсанта на фронте погибает отец, другой погибает сам в неудачном полете, наконец, героиня несет на своих хрупких плечах бремя трагических обстоятельств, порожденных войной...



Да, тема неисчерпаема. Даже при критическом анализе испытываешь невольное смущение. Может быть, режиссеру есть что высказать, но еще «глина жестковата», «слова нейдут»? Может быть, художественная ординарность ленты объясняется недостатком еще не наработанного профессионализма?

Возможно, эти контрдоводы, смягчающие порой критическую интонацию, служили прикрытием и для авторов, когда картина запускалась в производство, снималась, проходила редакторские инстанции.

Да, действительно, можно вот так, без претензий, спокойно двигаться по накатанным рельсам, рассчитывая, что тема, к которой ты обратишься, надежно тебя прикроет, подстрахует.

Просматриваешь одну за другой работы иных начинающих кинематографистов, фильмы,

«Старшина».
Кацуба — В. Гостюхин,
Тараскин — А. Горин,
Чеботарь — А. Жданов,
Хижняк — Н. Лавров

сделанные на самом различном материале — будь то военные батальоны или мирные бытовые драмы, — и начинает казаться, что все они словно сошли с конвейера, сделаны одной бесстрастной рукой. Фильмы эти, если воспользоваться терминологией «Старшины», выстраиваются в затылок, одетые, как положено по уставу, «единообразно». И потому так трудно различить выражение их лиц.

Еще одна типичная для такого рода картин особенность просматривается в «Старшине».

Все, что провисает в режиссуре, не стыкуется в драматургии, не впечатляет в пластическом решении фильма, должен довыстроить, додумать, довысказать хороший актер неза-

урядной силой своей психологической убедительности.

Владимир Гостюхин в «Старшине» действительно хорош, хотя выбор его на эту роль явно был рассчитан на то, что типажная убедительность актера компенсирует отсутствие индивидуальности персонажа. Актер и впрямь не позволяет авторской тенденции выглядеть чрезмерно обнаженной, рассудочной. Но более всего убедителен Гостюхин именно тогда, когда, освобождаясь от драматургического и режиссерского диктата, остается один на один со зрителем. Хороша в этом смысле сцена, в которой Кацуба после малоприятно разговора с Лесаевым усаживается на койку в каютке и, зная, что в этот редкий миг уединения его никто не видит, расслабляется и задумчиво напевает куплет солдатской песни:

Старшина сказал: «Довольно,
Не жалеете головы.
Если ранят очень больно —
Санитарку позови».
Эх, комроты, даешь пулеметы,
Даешь батарея, чтоб было веселей...

Сцена эта в сценарной записи могла бы показаться обычной паузой между «актами» действия картины. Но в исполнении Гостюхина она наполнилась содержанием. Актер, словно ухватившись за открывшуюся возможность думать, общаться со зрителем напрямую, по-актерски расчетливо растягивает эту сцену. И нам внезапно открывается личность, затаившаяся в броне воинского долга. Мы верим Кацубе, нам симпатичен этот молчаливый и — сразу видно — не очень-то благополучный человек, на долю которого выпала обидная для фронтовика доля — довоевывать в тылу, преподавать задиристым подросткам премудрости строевой подготовки, колебаться в педагогических раздумьях, не свойственных его темпераменту человека дела. Но чем точнее игра Гостюхина, тем явственней разница уровней, на которых действует режиссура и не всегда подвластный ей актер.

Общее впечатление непритязательной добротности, которое оставляет «Старшина» прежде всего благодаря В. Гостюхину (из состоявшихся актерских работ я бы еще назвал И. Бортника в роли Ивана Никанорыча), не снимает вопроса об индивидуальном своеобразии ре-

жиссуры, о том своем, новом, чего всегда ждешь от молодого художника.

Это «свое» должно проявляться не только в характере, в направлении общего идейно-художественного решения картины, но одновременно в подчиненных этому решению усилиях оператора, художника, композитора, звукооператора. К сожалению, в фильме Н. Кошелева в единую эстетическую систему компоненты картины не складываются, не образуют стиля произведения.

Вот, к примеру, сцена на рынке. Ее «сверхзадача» легко угадывается — это, конечно же, воссоздание «атмосферы военного времени». Мы видим здесь бабу, тайно спекулирующую самогоном, унылых продавцов семечек и штучных папирос, экзотическую деталь — попугая, которого хозяин хочет обменять на какой-то другой товар. По рынку разносится: «С берез неслышен, невесом...»

Собранные из десятка фильмов на данную тему все эти атрибуты исправно функционируют, не неся никакой новой художественной информации.



«Старшина» — при всех просчетах и недостатках — как фильм в целом состоялся. Он найдет своего зрителя, образ центрального героя безусловно станет тем притягательным центром, который сумеет удержать зрительское внимание.

Тем не менее картина не случайно заставила говорить об индивидуальном почерке художника, о его творческой неповторимости. Отсутствие этих качеств в работе молодого режиссера особенно огорчительно, ибо тогда он невольно превращается в простого регистратора событий. Отказываясь от глубокого осмысления материала, от личного, проявленного во всем строе картины отношения к нему, постановщик фильма тем самым довольствуется ролью информатора — не более того.

И вот выходит фильм, в котором все «соответствует», все на своих местах — и тема, и проблема, и персонажи. Одного только нет в таком фильме — крыльев. А потому не подарит он зрителю ощущение полета, прорыва в еще неизведанные глубины жизни.

Игорь Ачильдиев

На уровень требований жизни

«ГОЛОСА ПЛАНЕТЫ СИБИРЬ»

Авторы сценария Д. Василиу, А. Зебин. Режиссер Э. Киселев. Оператор Г. Завьялов. ЦСДФ, 1978

«КРАСНОЯРЦЫ»

Авторы сценария А. Стремяков, Г. Шеваров. Режиссер А. Стремяков. Операторы А. Стремяков, Р. Мещерягин. Свердловская киностудия, 1979.

«СИБИРСКОЕ ПРИТЯЖЕНИЕ»

Авторы дикторского текста Д. Белов, Е. Спичина. Режиссер М. Дитковский. Оператор В. Колюшев. «Центрнаучфильм», 1978.

«УРАЛ, МЕТАЛЛ, НАУКА»

Автор сценария С. Брускин. Режиссер А. Стремяков. Оператор Н. Гайл. Свердловская киностудия, 1978.

Прошло два года со времени поездки Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнева в районы Сибири и Дальнего Востока. И во все это время ученые, практические деятели хозяйства, художники, журналисты и кинодокументалисты обращались к урокам этой поездки, черпая в ней новые замыслы, мысли, плодотворные решения важнейших социально-экономических проблем современности.

В чем секрет этого неослабевающего духовного притяжения?

Как известно, во время своей поездки Л. И. Брежнев посетил Тюменскую, Омскую, Новосибирскую, Иркутскую области, побывал в Красноярском крае, встретился с секретарями обкомов и крайкомов КПСС Дальнего Востока, с рабочими заводов Комсомольска-на-Амуре, воинами и моряками — дальневосточниками. За время этой поездки им и сопровождающими его ответственными работниками аппарата ЦК КПСС, Верховного Совета СССР, Совета Министров СССР, Госпла-

на СССР, руководителями ведомств и министерств была проделана колоссальная работа, позволившая ускорить развитие производительных сил Сибири и Дальнего Востока, усилить обороноспособность нашей Родины, на подлинно научной основе решить многие социально-экономические задачи, указать пути и методы преодоления трудностей, которые стоят перед этим огромным регионом нашей страны.

Вот почему эта поездка остается в центре внимания общественности и по сию пору, а ее материалы продолжают оставаться кладом идей и тем для тех, кто пером или камерой способствует решению острейших проблем современности. Обстановка откровенного и творческого обсуждения положений в различных областях народного хозяйства, столь характерная для стиля работы партии, глубина и плодотворность научно-технических рекомендаций, выдвинутых Леонидом Ильичом Брежневым перед партийными, хозяйственными работниками, перед рабочими, солдатами и офицерами, остается побудительным стимулом для проявления гражданской позиции публицистами прессы и кино, для активизации подхода к жизни и к ее насущным проблемам.

Но, естественно, особенно близко к сердцу восприняли уроки поездки кинодокументалисты Сибири и Дальнего Востока. Главный редактор Дальневосточной студии кинохроники А. Малый, выступая в нашем журнале (1978, № 7) сразу после завершения поездки, писал: «Встречи Леонида Ильича Брежнева с трудящимися, его выступления и советы, одарив всех нас новым зарядом творческой энергии и бодрости, стали для сибиряков и дальневосточников конкретной и вдохновляющей программой действия». И далее: «Как же глубоко обязаны мы проникнуть в суть явлений, в их тенденции и противоречия, в человеческие судьбы, как настойчиво должны будить мысль зрителя, помогая ему силой художественных образов глубже понимать смысл эпохи, в которую все мы живем!..»

Анализируя и оценивая успехи и неудачи кинопублицистики, А. Малый сетовал тогда на

Публикуя в порядке обсуждения статью И. Ачильдиева, редакция собирается в ближайшее время возвратиться к творческому разговору об актуальных проблемах освоения советскими кинодокументалистами темы Сибири и Дальнего Востока.

то, что «наш документальный экран малопроблемен...» В этой же статье он изложил широкий перспективный план работы студии, считая, что «нам необходимо выйти на качественно новый уровень художественного постижения действительности».

В этот план автор статьи включал такие важные темы, как совершенствование планирования и всего хозяйственного механизма, социальное развитие осваиваемых территорий, воспитание молодого поколения и формирование человека нового типа, развитие науки, охраны биосферы. И еще одну важную тему: «человек с ружьем», охраняющий рубежи нашей Родины.

Столь обширная программа деятельности дальневосточных кинопублицистов не могла не потребовать, по справедливому суждению А. Малого, перехода к крупным формам кинопублицистики, к созданию полнометражных документальных лент.

Сходную позицию в те дни заняла, судя по ее выступлению в нашем журнале (1978, № 8), и директор Западно-Сибирской студии кинохроники А. Мамонтова. Она считала, что главное место в работе студии после исторической поездки Л. И. Брежнева в районы Сибири и Дальнего Востока должна занять проблемная кинопериодика. «Сегодня никого уже не могут удовлетворить милые лирические зарисовки», — писала она. И делала справедливый вывод — само время требует проблемных киноработ.

Мы так подробно излагаем тогдашние позиции руководителей двух киностудий региона потому, что, надо думать, их мысли, их намерения отразить главное в планах кинопублицистов Сибири и Дальнего Востока нашли в какой-то мере отклик в работе кинопублицистов других студий. Не случайно ведь все киностудии страны включили в свои перспективные планы художественно-публицистические работы, связанные с поездкой товарища Л. И. Брежнева в районы Сибири и Дальнего Востока. Эти планы рассчитаны, разумеется, не на один и не на два года... Создание подлинно художественных произведений может потребовать и большего срока. Хотя, конечно,

много было создано и, как говорится, по горячим седам. Уже поступили в прокат такие серьезные ленты, как «Голоса планеты Сибирь» (ЦСДФ), «Сибирское притяжение» («Центрнаучфильм»), «Красноярцы» (Свердловская киностудия). В производстве находятся и другие фильмы, затрагивающие важнейшие темы развития районов Сибири и Дальнего Востока.

Все эти работы еще ждут обстоятельного и разностороннего анализа.

Наша статья задумана как подготовка к такому анализу.

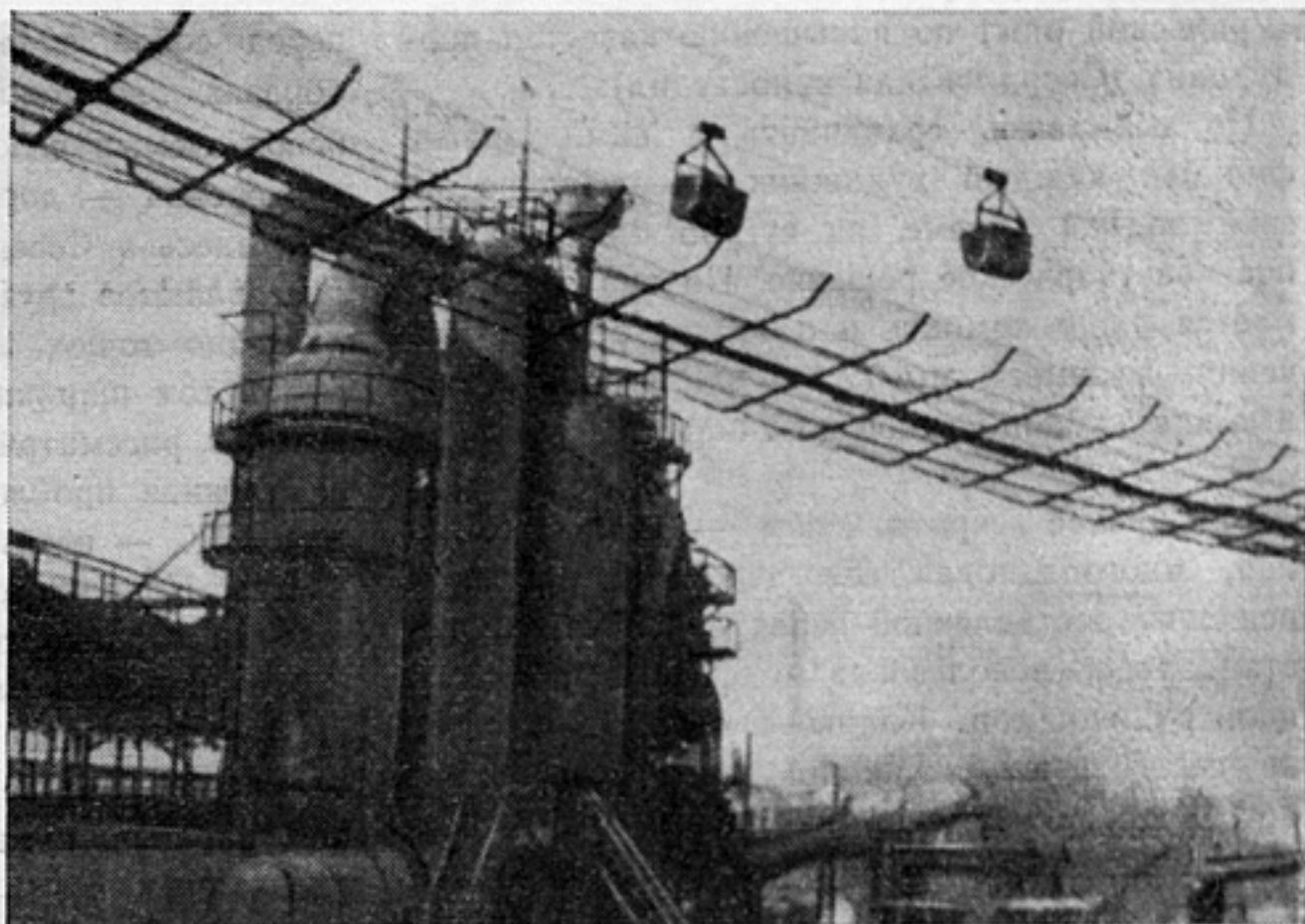
Разговор о кинопублицистике, связанной с поездкой Л. И. Брежнева в районы Сибири и Дальнего Востока, который мы хотим предложить читателям, можно считать заметками в пути, размышлениями на половине дороги, когда уже видно пройденное и проложен маршрут в ближайшее будущее.

Речь у нас здесь пойдет о проблемно-публицистическом кинематографе, призванном отразить важнейшие социально-экономические вопросы развития производительных сил Сибири и Дальнего Востока, показать огромные достижения в их преобразовании, привлечь внимание к задачам, требующим решения.

● Проблемно-публицистический кинематограф — не открытие нынешнего дня, он имеет славные традиции. Не хочется залезать в далекую историю, напомним фильм, который у многих, видимо, на памяти — «Урал, металл, наука» Свердловской киностудии. Фильм полнометражный, пять частей — идет почти час, но смотрится с неослабевающим интересом.

Фильм начинается с парадоксов. Помните гору Магнитную? На экране виден огромный и глубокий карьер... А гору Благодатную? Еще одна яма. На месте горы Высокой тоже зияет гигантский провал... Железная руда в этих крупнейших месторождениях исчерпана. А вокруг них по-прежнему высятся металлургические заводы, рядом с ними расположены огромные города, центры переработки металла, машиностроения. Но если руда исчезла, как быть с городами, с заводами? Неужели домны застынут, остановятся прокатные станы?

«Урал, металл,
наука»



Быть может, есть смысл возить руду из залежей Курской магнитной аномалии? Накладно, да и сколько же потребуется вагонов, чтобы перевезти сотни миллионов тонн руды из центра России на Урал? А если остановить уральскую металлургию, то как решить чисто человеческую проблему — что будут делать жители крупных уральских городов?

Есть, правда, и на Урале руда, но она бедная, металла в ней не более 15 процентов, к тому же железо с примесью ванадия. Можно ли ее обогащать и добиться, чтобы она шла в доменный процесс?

Авторы фильма тщательно исследуют эту, на первый взгляд техническую, а на самом деле — серьезнейшую социально-экономическую задачу. Перед объективом проходят специалисты, высказывающие свое мнение по поводу бедных качканарских руд и всей проблемы в целом. Экономисты, плановики, металлурги-практики и металлурги-ученые, проектировщики, партийные деятели — все они объединены в фильме как участники исследования этой проблемы. Именно она, проблема, становится главным героем фильма, с ней происходят различные превращения и перипетии. В конце концов, на наших глазах — и это очень важно — она обретает свое реше-

ние: металлурги находят способ выплавки железа из обогащенных качканарских руд с добавкой ванадия, строятся крупные горно-обогатительные комбинаты, по другим аспектам проблемы принимаются постановления... Зрителю ясно, что борьба за уральский металл продолжается, что многое и многое еще предстоит сделать строителям, проектировщикам, экономистам. Но путь к решению проблемы в принципе открыт.

Я вспомнил об этом фильме потому, что он показался мне одним из удачных воплощений проблемно-публицистического начала в кинематографе последнего десятилетия: дотошное, методическое исследование общественно важной проблемы. Мне показалось, что этот фильм должен был передать эстафету проблемно-публицистическим фильмам, которые создавались в последние два года. Само его существование, думалось мне, обязывает последующие фильмы подняться над достигнутым уровнем, используя накопленные традиции и опыт ленты «Урал, металл, наука».

Я мог бы назвать и другие фильмы, сохранившиеся в памяти. Среди них можно упомянуть, например, небольшие по объему картины «Ангарский каскад», «Создается КАТЭК», снятые на «Центрнаучфильме»,

«Уральский опыт по повышению качества продукции» (Свердловская киностудия).

Не собираюсь сравнивать с ними другие фильмы: каждый художник имеет право на свой подход к теме, на сугубо индивидуальное ее творческое решение. Но при этом, думается, надо помнить и о задаче общего значения: не имеем мы права сдавать завоеванные кинопублицистской позиции.

«Сибирское притяжение» — лента сложная, многоплановая. Ее авторы подошли к решению поставленной перед собой задачи нестандартно, используя в фильме широкую палитру приемов. Кадры сиюминутной съемки соседствуют с кинодокументами прошлых лет, материал берется из разных слоев действительности, и это создает впечатление широких, вольных мазков талантливого художника. Лишь постепенно эти мазки начинают приоткрывать нам замысел авторов, и проступает центральная тема фильма: дороги... Сибирские дороги, связывающие воедино огромный Западно-Сибирский территориально-производственный комплекс.

Где-то к концу первой части эта проблема расправляет плечи, заглушает и отодвигает в сторону попутные темы. Самые старые дороги Сибири — реки. Их используют и в наши дни, именно по ним подвозятся разные грузы и машины к местам залегания нефти и газа. Но реки более чем на полгода замерзают. Как быть?

На помощь речному транспорту приходит воздушный. Гигантские грузовые вертолеты поднимаются в воздух и переносят к месту монтажа опоры линий электропередач блоки с заранее смонтированным оборудованием для обустройства нефтяных скважин. От этих кадров, снятых с вертолета, замирает сердце — такой широкой, беспредельной перед нами предстает Сибирь. Но воздушный транспорт все еще дороговат, надо прокладывать автомагистрали, линии железных дорог. Они пересекают болота, идут над вечной мерзлотой, которая, подтаивая, ломает пути...

Шаг за шагом, кадр за кадром фильм продвигается по пути решения поставленной

перед собой задачи: рассматривается многообразие возможных дорог, придуманных и используемых человеком. Здесь и линии электропередач — дорога для электрической энергии; здесь и Северный морской путь, которым доставляются грузы в порты Арктики. Все это показано точно, ярко, впечатляюще...

А потом широкая перспектива, в масштабах которой рассматривается одна, но важная общественная проблема — проблема транспорта для ТПК, — вдруг и необъяснимо почему сменяется. Появляются ответвления, не работающие на главную тему. Зашла речь о переработке попутного газа, сгорающего в факелах. Потом на экране появляется еще одна проблема: сохранение уклада жизни национальных районов, куда лишь недавно пришла цивилизация.

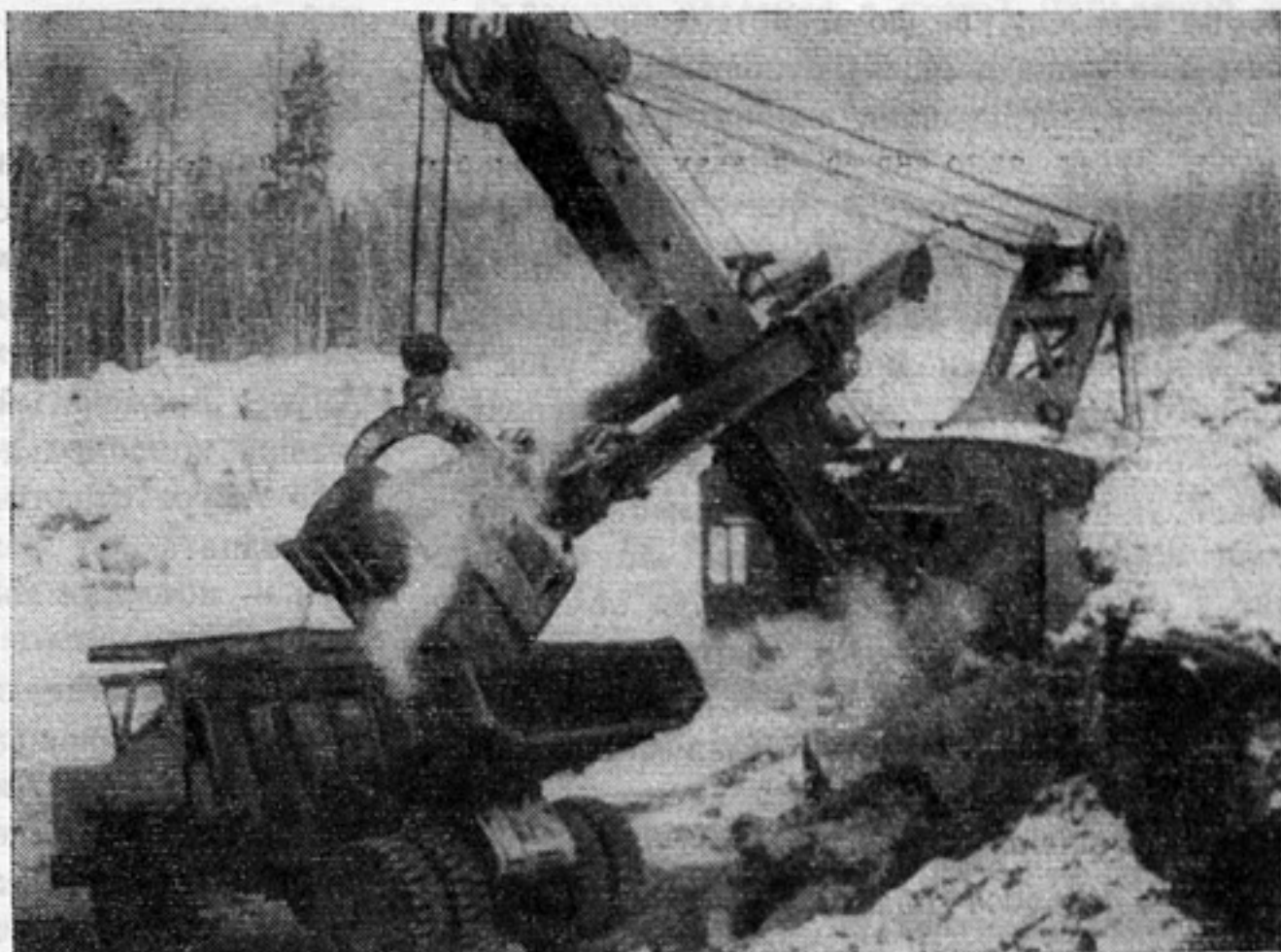
Широкий мазок, одна фраза, несколько кадров — кинематографическое свидетельство, что здесь все в порядке.

И опять, словно невзначай, цепляется следующая проблема: где стоять новым городам Сибири? Здесь тоже как будто «все просто»: рядом с залежами нефти и газа.

Главная тема фильма начинает растворяться в этих побочных сюжетных линиях, неожиданно вылезаящих на экран. Они размывают публицистическую остроту фильма, она тонет в обилии ответвлений, и все эти побочные проблемы не представляют никакой остроты, недаром о них говорится мельком, как о чем-то давным-давно решенном.

И когда в зале вспыхивает свет, начинаешь думать, о чем же, собственно, был фильм, какую проблему он поставил перед зрителем, чем помог развитию производительных сил Сибири? Разумеется, дороги — важная, неотъемлемая часть ТПК, без них не может быть и речи о развитии производительных сил комплекса. Но в чем проблема-то? Не хватает дорог? Каких и почему? Что об этом думают специалисты и те, кому ведать надлежит? Что станет с проблемой завтра, в одиннадцатой пятилетке? Отчего кино, именно кино, а не театр или научный институт обращается к этому сгустку тем и вопросов? На этот важнейший вопрос в фильме ответа не найти.

«Голоса
планеты Сибирь»



Между тем еще в 1977 году ЦК КПСС и Совет Министров СССР приняли развернутое постановление о развитии железнодорожного транспорта. Л. И. Брежнев во время своей поездки в районы Сибири и Дальнего Востока, выступая 6 апреля 1978 года перед секретарями крайкомов и обкомов КПСС Дальнего Востока, остро и ярко говорил о нерешенных проблемах транспорта, о мерах, которые необходимо принять, чтобы их решить. На ноябрьском (1979 г.) Пленуме ЦК КПСС Л. И. Брежнев вновь остановился на проблеме развития транспорта, указав, что эта проблема, имеющая сегодня особую остроту, решается крайне медленно, «в условиях небывалого движения промышленности в Сибирь и на Дальний Восток...»

Как мы видим, проблема транспорта была и продолжает пока оставаться одной из острейших в развитии производительных сил Сибири, Дальнего Востока. Но об этой остроте в фильме «Сибирское притяжение», по сути, не сказано.

Ситуация еще более усугубляется тем, что побочные проблемы, которые представляются авторам фильма решенными и малозначительными, на самом деле тоже очень остры и

важны. Переработка попутного газа, содержащегося в нефти, далеко еще не решена. Не решена и проблема сохранения уклада жизни национальных меньшинств Севера и Сибири. Проблема эта серьезно и давно исследуется, в частности новосибирскими социологами, изучающими жизненные планы выпускников средних школ. Оказывается, юноши и девушки отдаленных национальных районов предпочитают получать престижные, с их точки зрения, профессии (учитель, врач), даже если эти специальности не нужны в их краях, предпочитают оставаться без работы, чем заниматься оленеводством, рыболовством и охотой. Не многие идут на стройки, на заводы.

А разве решена проблема, «где быть новым городам Сибири»? И так ли легок и однозначен ответ на этот вопрос?

Все это проблемы и проблемы, о них надо или говорить всерьез, заниматься их исследованием глубоко и всесторонне, или же вовсе их не касаться, ибо робкий подход к серьезной проблеме, как гласит старинная пословица, лишь «наводит тень на плетень».

Итак, если сравнивать между собой два фильма — «Урал, металл, наука» и «Сибирское притяжение», — сравнивать, разумеется,

не по замыслу, не по широте творческой палитры, а лишь в одном отношении — по публицистической позиции их авторов, то сравнение будет явно не в пользу «Сибирского притяжения».

Показ проблемы, анализ социально-экономической задачи, решаемой партией, государством, преподносит всем нам урок духовного мужества, побуждая еще упорнее, осознаннее бороться за наши общие идеалы. Такой урок запечатлевается в памяти надолго, если не навечно. Благодушное же отступление в сторону от темы, создавая обманчивое впечатление благополучия, закрывает глаза на те проблемы, которые, как исчерпывающе показал ноябрьский (1979 г.) Пленум ЦК КПСС, имеют для развития нашего общества первостепенное значение.

Фильм «Голоса планеты Сибирь» (ЦСДФ) посвящен проблемам создания Усть-Илимского комплекса. Здесь центральная тема фильма проступает не сразу, не в первых кадрах ленты.

...Сибирская изба, рубленая из столетних кряжей. Около нее сидит старик в очках и кепочке. Рядом стоят охотничьи лыжи, подбитые мехом. Поленица дров. У уреза реки лежит на боку развалюха-лодка. Зрительный ряд, открывающий фильм, убеждает нас, что дальше речь пойдет о соотношении старого и нового в Сибири, о бережном сохранении ее истории, об утверждении и развитии новой социалистической цивилизации в древнем таежном краю.

И действительно, избу сжигают, люди из старой деревни переселяются в новую. На этом месте широко разольется водохранилище новой ГЭС. Образцы деревянной архитектуры Сибири свозят в специальный музей под Иркутском.

Такой старт фильма обещает многое. Неужели речь пойдет о сохранении и поддержании славных трудовых традиций сибиряков, о сохранении их в народной памяти? Благодатная тема для кинопублициста! В самом деле, почему мы охраняем лишь памятники седой старины и мало думаем о реликвиях трудо-

вой славы нашего советского времени? Проблема эта имеет огромное воспитательное значение.

Ведь до чего обидно, что мы, отстаивая неприкосновенность старинной архитектуры, не позаботились о том, чтобы оставить для потомства хотя бы один шалаш, в котором жили некогда первостроители Комсомольска-на-Амуре! Знаменитый пароход «Колумб», привезший комсомольцев в мае 1932 года на берега Амура строить завод и город, был через пятнадцать лет разобран на дрова и сожжен — исчезла важнейшая реликвия трудовой славы комсомола... Мне довелось побывать в Дивногорске, где стоит одна из крупнейших ГЭС — Красноярская, построенная руками молодежи. И что же? В городе ни одной реликвии стройки, ни даже улицы, названной в память легендарных строителей и прорабов, перекрывших могучий Енисей! Разумно ли, по-хозяйски ли распорядились мы своей недавней историей, которая может нам помочь в воспитании молодого поколения гидростроителей Сибири?

Вот почему я вглядывался в первые кадры фильма «Голоса планеты Сибирь», ожидая дальнейшего публицистического развития темы сохранения памятников нашей советской истории. Но через минуту экранного времени эта тема была забыта, к ней авторы вернулись лишь в конце ленты, прибегнув к известному приему «кольцевания» конца с началом, чтобы окончательно поставить сюжетную точку.

А фильм сразу же после начала резко изменил смысловое русло, и вот уже перед нами исследование иной проблемы: «зачем и почему люди едут в Сибирь?»

Пусть так, и это немаловажная проблема. Социологи давно ищут ее решения, опрашивая сотни людей, приезжающих и уезжающих из Сибири. Научная работа в этом направлении идет давно и успешно, проблема миграции в Сибирь и обратно — важная народнохозяйственная проблема. Подступы к ней давно пройдены, имеющиеся научные разработки показывают основные тенденции миграции, главные ее факторы. Неплохо было бы и в кино

обратиться к их исследованию, узнать мнение ученых на этот счет, быть может, провести собственное, кинопублицистическое микроисследование... Увлекательная, волнующая тема!

Но нас снова ждет разочарование: фильм не поднимается на уровень публицистики и социологии. Нам просто показывают нескольких хороших строителей, приехавших в Сибирь. Их спрашивают, что их привело в Усть-Илимск, и они отвечают, что им понравились здешние просторы, масштабы строек... Но разве в соседнем Красноярске просторы меньше или стройки менее масштабны? А в Тюмени? Но нет смысла размышлять над этой информацией: сюжет вновь круто поворачивает, и вот уже речь идет о другой, не менее важной теме — воспитании интернациональной дружбы болгарской и советской молодежи, рука об руку работающей на одной из строек СЭВ в Сибири.

Стройки СЭВ сейчас располагаются не только в Сибири, есть они на КМА и в других местах нашей страны. И повсюду возникают сходные проблемы. Молодые строители из Болгарии, Венгрии, Кубы, Польши, ГДР работают на одной стройке, соревнуются между собой, живут в одних и тех же общежитиях, смотрят одни и те же фильмы, ходят на одну танцплощадку... Естественно, что здесь возникает множество вопросов, связанных с идеологическим обеспечением трудовых коллективов, с организацией труда, с бытом. Каждая мелочь приобретает важное значение. Помню, как однажды на КМА бригада молодых строителей-болгар жаловалась на то, что в столовой не было их национальных блюд. В образе жизни, в интересах членов интернациональных бригад, приезжающих на стройки, немало серьезных различий, которые надо обязательно учитывать.

Быть может, именно эти проблемы интересуют авторов «Голоса планеты Сибирь»? Но нет, показав нам «сибирских болгар», фильм вновь поворачивает и переходит к новой теме: охране окружающей среды... Экранного времени для нее явно недостаточно: лента подходит к концу.

С чем мы остаемся в итоге? Добротный, но несколько затянувшийся путевой очерк? Не совсем так, что-то мешает нам назвать обе эти картины путевыми киноочерками. Что же именно? Намерение показать серьезные социально-экономические проблемы, не уходить от них в ходе киноповествования, желание детально и ярко показать зрителю, как много уже сделано в Сибири. Но одновременно можно констатировать и другое: это еще не кинопублицистика, посвященная исследованию этих проблем, не аналитическое кино. Нечто среднее, что можно, пожалуй, назвать междужанровостью. Причем — и это отчетливо ощущается при просмотре фильмов — авторы не ищут жанр, а, скорее, еще не знают его, не определено даже направление поиска, во всяком случае, пристрастности поиска в обеих лентах не чувствуется. И эта-то междужанровость вызывает естественное раздражение у зрителя, когда хочется задать вопрос: а зачем, с какой целью создано произведение? Снова и снова возникает недоумение: как же так, талантливые и профессионально отлично подготовленные люди выпустили в свет кинокартину, где многотемье нивелирует основную мысль и невозможно отыскать их главную позицию?

Недавно снят еще один полнометражный фильм о Сибири — «Красноярцы», большое кинематографическое полотно, показывающее дела и жизнь огромного края. Скажем сразу, что в фильме есть бесспорные удаchi, целые эпизоды, которые смотрятся с большим вниманием, да и весь он сработан на добротном профессиональном уровне, как, впрочем, и два предыдущих фильма, о которых мы говорили. Но, рассматривая эти киноленты под особым углом зрения, а именно под тем, который был обозначен выше, снова остаешься в недоумении: насколько она публицистична, эта лента, поднимает ли она важнейшие социально-экономические проблемы развития производительных сил Красноярского края?

Фильм «Красноярцы» начинается кадрами репортажа о поездке Л. И. Брежнева в Сибирь, показана встреча его и члена Политбюро ЦК КПСС, министра обороны, маршала

СССР Д. Ф. Устинова с рабочими одного из красноярских заводов. Такое начало фильма обязывало его авторов ко многому, в первую очередь к тому, чтобы подняться на уровень тех задач и проблем развития Красноярского края, о которых говорил в своем выступлении 1 апреля 1978 года перед членами бюро крайкома КПСС Л. И. Брежнев. Крайне важно было понять и отразить в фильме самый тон этой речи, призыв Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР говорить правду о положении дел в крае. «Богатые рудные и сырьевые кладовые вашего района, — говорил тогда Л. И. Брежнев, — максимально приближаются к обрабатывающим предприятиям, и это уже сейчас дает значительный экономический эффект...

Хочу подчеркнуть, что комплексный характер развития отраслей Красноярского края имеет большое значение для экономики всей страны. Сложность задачи понятна. Но раз я приехал, то надо говорить начистоту, все говорить — и «за», и «против».

В речи подчеркивалось также, что «ряд объектов, предусмотренных планом, строится в Красноярском крае крайне медленными темпами». И далее перечислялись некоторые из этих объектов. Леонид Ильич Брежнев напомнил руководителям края об их ответственности за это отставание, указал на имеющиеся многочисленные резервы, заложенные, в частности, в социалистическом соревновании. Им был приведен пример: соревнование ленинградцев с монтажниками Саяно-Шушенской ГЭС, причем Л. И. Брежнев подчеркнул, что именно такой подход к работе со смежниками надо использовать повсеместно и на других стройках.

Вдумаемся в эти слова: целая программа для публицистического фильма о крае! Естественно было ожидать и от фильма углубленного показа как всего того, что возникло в районе после апреля 1978 года, так и проблем, затронутых в ходе поездки товарища Брежнева и по-ленински откровенно проанализированных в его речи 1 апреля 1978 года. Слова «говорить начистоту», все говорить —

и «за», и «против» вполне могли бы стать девизом или эпиграфом к такому публицистическому произведению.

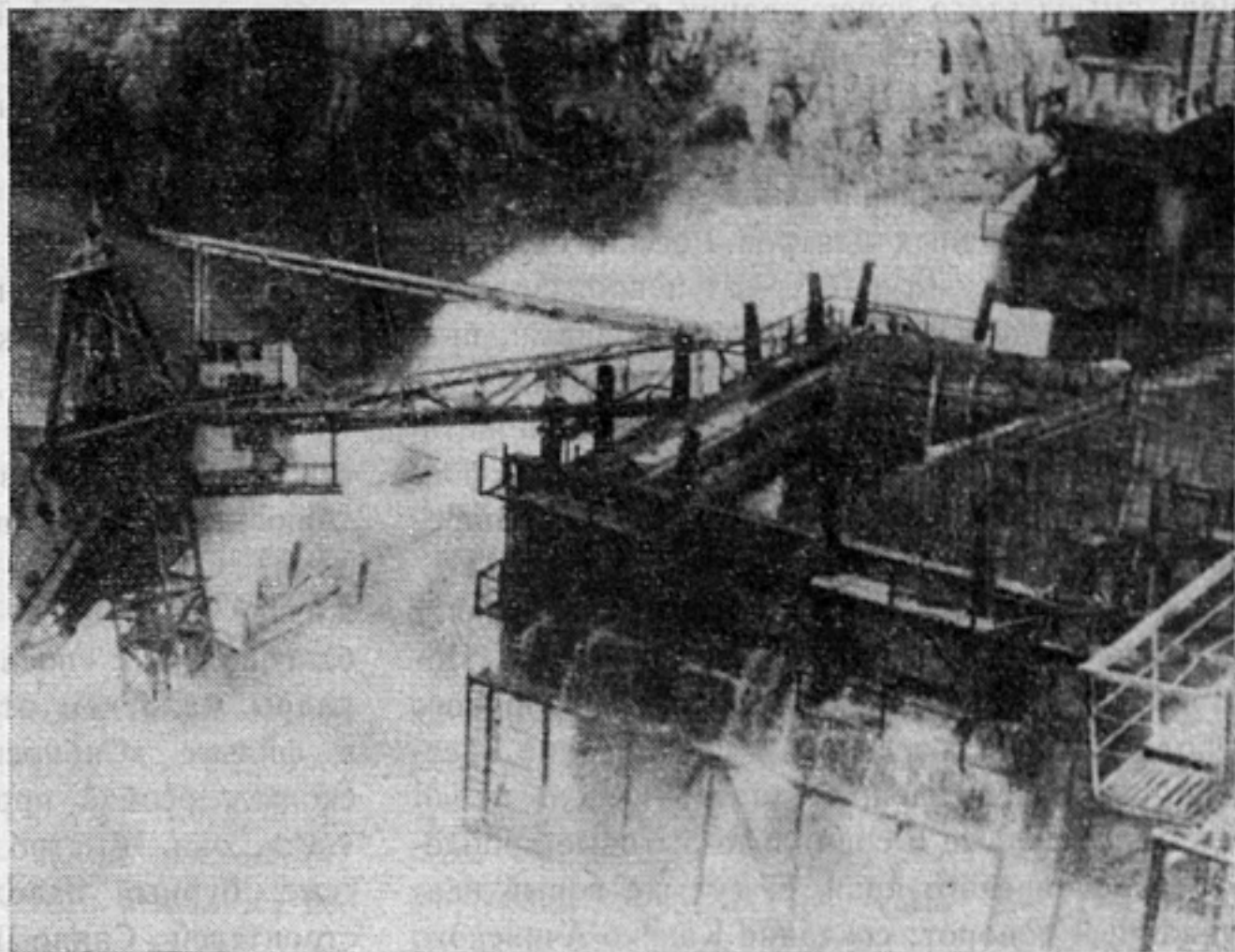
Посмотрим, однако, что появилось на экране в фильме «Красноярцы». Проблематика фильма начинает проглядывать с кадров «поиска красноярского характера». При таком названии фильма этот ход вполне логичен. За что вы полюбили Красноярский край? — конкретный вопрос и первая тема, разрабатываемая достаточно полно в киноленте. Видимо, по замыслу авторов, из ответов различных людей на этот вопрос и должен сложиться типичный образ истинного красноярца, обрисоваться его характер.

Кстати, в самом приеме киноинтервью нет ничего плохого или неверного. Используемый тонко и разумно, он может принести отличные публицистические плоды. Но почему тогда с первых же кадров фильма, когда начинается этот «социологический опрос», хочется его прервать, остановить? Память подсказывает, что мы где-то видели точно такие же кадры... Где? Да только что, в фильме «Сибирское притяжение». Только там спрашивали, за что вы полюбили Иркутскую область...

Но дело даже не в том, что такой прием сделался штампом, беда в другом: этот штамп использован неверно. Настоящий социолог, используя прием интервью, никогда не задаст интересующий его вопрос напрямую. Если необходимо выявить, к примеру, подлинную причину увольнения рабочего с завода, то бессмысленно его прямо спрашивать об этом: никогда не добиться лобовым вопросом истины. Социологи давно знают об этом и разрабатывают специальную методику опроса. В нашем примере спрашивали бы о другом: хороший ли у него мастер на участке, давно ли он стоит в очереди за квартирой, далеко ли ездит из дому на завод и так далее и тому подобное. Среди вопросов есть прямые, косвенные, проверочные, уточняющие — короче, это целая наука и, чтобы ее применять на практике, ее надо знать.

Мало того, опрос, интервью — это еще и искусство. Вспоминается — то было лет сем-

«Красноярцы»



надцать назад — фильм Игоря Беляева и Аркадия Едидовича о Сахалине. И Беляев, один из первых наших «репортеров в кадре», пытался выяснить, почему люди приезжают на Сахалин, остаются здесь жить и за что они любят свой остров. И. Беляев придумал особый «ход». Случайных прохожих спрашивали: «Хотите ли вы быть бельгийским королем (или голландской королевой)?» Ошарашенный вопросом прохожий, естественно, начинал защищать свое нынешнее положение: а чем ему плохо здесь живется? И тут уже он выкладывал начистоту перед объективом все, что думал о своем острове!

Успех лежал, как мы видим, прежде всего в нетривиальности хода. И. Беляев и А. Едидович не спешили получить ответ на волнующий их вопрос. И получали его быстро. Авторы фильма «Красноярцы» произносят банальную фразу «За что вы любите свой край?» и получают серию столь же банальных ответов, из которых не складывается образ красноярца. Здесь опять те же «просторы», та же «масштабность строек», но нет ни индивидуальности, ни красочности ответа.

Впрочем, это как будто и не смущает ав-

торов фильма — они переходят к другой теме. На очереди в ленте — развитие производительных сил края, где сконцентрировано до 20 процентов общесоюзного запаса деловой древесины, до 40 процентов каменного угля. Здесь возводится 9 крупных промышленных узлов, развивающихся комплексно. Об этом деловито, интересно рассказывает первый секретарь крайкома П. С. Федирко, излагающий программу комплексного развития производительных сил края.

На этом, впрочем, тема как будто исчерпывается, потому что лента переходит к новой проблеме: соревнованию ленинградских машиностроителей и саяно-шушенских монтажников. Здесь — определенная удача авторов фильма, люди говорят живо, заинтересованно, и зрителю становится ясно, что соревнование имеет своей основой рабочую инициативу и дает хорошие плоды. Но если этот эпизод в фильме удачен как репортаж, то нельзя этого сказать о нем в другом отношении. В своей речи 1 апреля 1978 года Л. И. Брежнев говорил о том, что надо опыт содружества ленинградцев и строителей Саяно-Шушенской ГЭС распространять шире.

Ведь смысл этого соревнования в том, что оно заинтересовывает смежников в создании нового объекта, повышая их ответственность за стройку. С другой стороны, и это не менее важно, в ходе соревнования рабочие старинных промышленных центров России, обладающие высокой культурой труда и производства, делятся опытом с молодыми сибиряками, прививая им свою культуру хозяйствования.

Казалось бы, на этом следовало остановиться особо, показав, как развивается новая форма соревнования в крае, что мешает широкому ее распространению.

Но фильм вдруг и необъяснимо сворачивает в новое русло, экран переносит нас в Норильск, в «цех здоровья» молодого заполярного города. Цветы, бассейны для плавания, детские рисунки, отличные дома — явно новая тема: культурные и социально-бытовые проблемы Красноярского края. И тут же новый неожиданный поворот: создание Канско-Ачинского топливно-энергетического комплекса (КАТЭК). Роторный экскаватор, срезающий длинный, тянущийся на километры пласт черного угля. Гигантские карьеры, идущие вдоль линии железной дороги. О путях и перспективах КАТЭКа рассказывают министр угольной промышленности СССР Б. Ф. Братченко и академик Г. И. Марчук. Из их слов выясняется, что этот комплекс способен ежегодно отдавать до миллиарда тонн высококалорийного топлива, а запасов бассейна хватит на сотни лет. На базе месторождений строятся крупные ГРЭС, вокруг них возводятся перерабатывающие предприятия, причем, судя по фильму, весь Канско-Ачинский топливно-энергетический комплекс и его отдельные заводы и ГРЭС строятся ускоренными темпами, комплексно, справляясь с плановыми заданиями.

Здесь стоит на минуту остановиться и поразмышлять: так ли это? Откроем материалы ноябрьского (1979 г.) Пленума ЦК КПСС, и мы увидим, что в речи Л. И. Брежнева на Пленуме специально говорилось о КАТЭКе, причем отмечалось, что «надо ускорить освоение... Канско-Ачинского» и некоторых других топливно-энергетических комплексов, предварительно обеспечив и «сооружение соот-

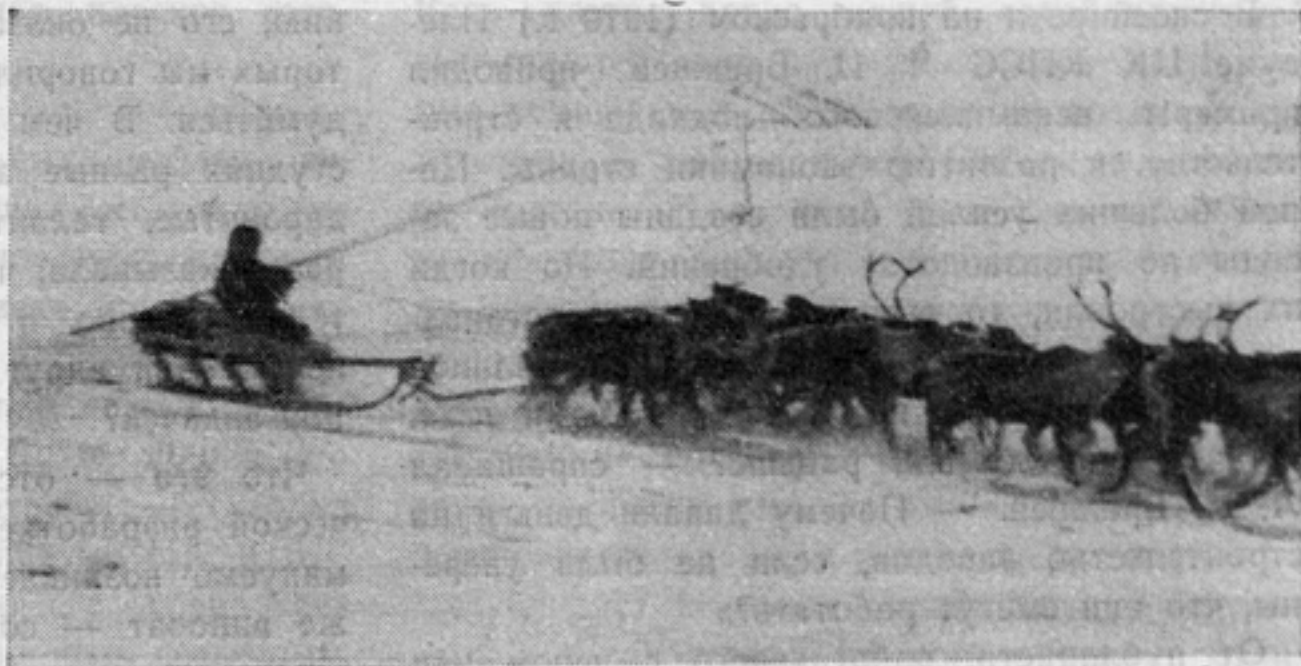
ветствующих линий электропередач». Так — на Пленуме ЦК КПСС. А в кадрах фильма мы этого не увидим и не услышим, проблема здесь даже не ставится, она «читается» как решенная.

Но и КАТЭК — не центральная тема фильма «Красноярцы», он опять уходит в сторону от проникновения вглубь, стремясь захватить «кусочек действительности» пошире. Красноярский край — «большой дом» для ста малых народов, проживающих на территории края. Как они себя чувствуют в своем доме? Сохраняется ли привычный уклад их жизни? И в этом отношении в фильме все благополучно: посвященные этой проблеме кадры мало чем отличаются от подобных же в фильме «Сибирское притяжение». И поскольку особой проблемы здесь для авторов «нет», они быстро переходят к следующей теме: бурный паводок на Енисее и героизм строителей Саяно-Шушенской ГЭС.

Заметим сразу, что это один из лучших эпизодов в ленте, здесь перед нами репортаж с места события, причем события редкого, уникального. Майский паводок 1979 года оказался необыкновенно высоким и чуть было не разрушил строящуюся Саяно-Шушенскую плотину. Спасти ее, судя по фильму, удалось лишь благодаря оперативным действиям руководителей строительства и героизму строителей — шоферов, электросварщиков, крановщиков, монтажников. Люди рисковали жизнью, прорываясь через стремительные потоки воды, ежеминутно грозящей смыть машины и прочую технику, сбросить ее с гребня плотины. И все это снято точно, умно, на высоком профессиональном уровне, снято тоже, видимо, не без риска для собственной жизни.

Репортаж, повторяю, отличный, имеющий высокое право на самостоятельное существование. Но экономно ли, разумно ли им распорядились? Он упрятан в большой фильм, но дело даже не в этом. Если вернуться к теме наших размышлений, то окажется, что репортаж о паводке 1979 года на Енисее не был использован и на один процент его потенциальной мощности. Подумаем: чем был

«Сибирское
притяжение»



паводок в мае 1979 года? Неожиданностью или же он был заранее предсказан метеорологами, гидрогеологами? Почему потребовалось проявлять героизм — из-за отставания на стройке от плана (не успели выйти на соответствующий рубеж к сроку) или же проектировщики не предусмотрели, что такие паводки вообще бывают на Енисее? Короче: проблема или непредвиденный казус? Вопросы эти не случайны. Майский паводок 1979 года чуть было не разрушил строящуюся плотину ГЭС у Набережных Челнов, и здесь тоже пришлось проявлять чудеса героизма, чтобы спасти плоды своих трудов. Еще одна случайность? А может быть, проектировщики решили удешевить стройку, выиграв экономически, но потеряв в безопасности ведения работ?

Итак, три фильма — наиболее крупных по масштабу, по размеру экранного времени, по затраченным усилиям на их создание. К сожалению, вне нашего обзора остались фильмы кинопериодики, одно- и двухчастевые киноленты, связанные с поездкой Л. И. Брежнева в районы Сибири и Дальнего Востока, картины о строительстве БАМа — эти работы требуют самостоятельного разговора. Художественно публицистических произведений на эту тему выпущено уже много. Но мы решили поразмышлять над самыми большими и главными, выбрав из всей этой «эскадры» самые крупнотоннажные «суда». Именно они, казалось бы, должны определять уровень со-

временной кинопублицистики, так как были посвящены наиболее важным темам развития производительных сил Сибири. Но и они пока не вышли за пределы добротной информации о делах и людях той или иной области или края. Достаточно ли этого, чтобы подняться на уровень требований современной кинопублицистики?

●

Современная кинопублицистика имеет свои особые темы, которых не знало кино еще несколько лет назад. Поясню свою мысль.

Вспоминается небольшой, но очень точный фильм «Открытое письмо» (Свердловская студия). В нем жители Бурятии обращались к строителям БАМа: берегите лес, не рубите его без спросу и где вам хочется. Назывались цифры самовольных порубок, причиненных прибайкальским лесам.

Кинодокументалисты нашли точный адрес, выяснили виновников, публично указали их в своем фильме: речь шла о факте. Но явное безобразие: открытое нарушение законности, плохая организация труда и тому подобное — явления, все более и более редкие. С ними борются достаточно успешно.

Главные же убытки мы несем не от этих случаев, а по другим причинам, лежащим более глубоко и не всегда заметным с первого взгляда. Вот они-то и становятся в последние годы предметом особой заботы публицистики. Речь идет о несоблюдении комплексности.

В своей речи на ноябрьском (1979 г.) Пленуме ЦК КПСС Л. И. Брежнев приводил примеры некомплексного подхода к строительству, к развитию экономики страны. Ценой больших усилий были созданы новые заводы по производству удобрений. Но когда их выстроили, то выяснилось, что простаивают мощности таких же заводов на миллион тонн. Оказывается, не хватает сырья и газа. «О чем же думали раньше? — спрашивал Л. И. Брежнев. — Почему давали деньги на строительство заводов, если не были уверены, что они смогут работать?»

От публициста, работающего с пером или кинокамерой, требуется досконально знать экономическую суть происходящих перед его глазами событий. Иначе... иначе можно попасть впросак. В самом деле, что было бы, если бы, явившись на одну изстроек, он увидел, что она временно законсервирована, и создал некое произведение, в котором не было бы сказано главное: что в силу комплексности крупного объекта, частью которого является эта стройка, ее сейчас двигать нет смысла?

Я говорю об этом потому, что во всех трех фильмах нет слова, употребляемого чаще, чем «комплекс». «Комплекс», «комплексно», «комплексная программа» и тому подобное — мы слышим эти слова часто, но на протяжении всех трех фильмов ни разу не видим, что же это, собственно, значит? Всюду ли мы соблюдаем этот принцип ведения нашего хозяйства?

Понятие «территориально-производственный комплекс» не так давно вошло в нашу хозяйственную практику. Лишь в последние десять-двадцать лет мы получили возможность застраивать новые промышленные районы в полном соответствии с требованиями комплексности. Но каждый момент развития ТПК должен обеспечивать оптимум эффективности — и ежедневный, и ежемесячный. Нарушение комплексности ведет к огромным, ни с чем не сравнимым потерям.

Именно здесь лежит центр публицистической атаки кинодокументалистов. По крайней мере, должен лежать... Но, к сожалению,

его не оказалось в тех фильмах, о которых мы говорили. Этот факт заставляет задуматься. В чем причина? Почему в разных студиях разные авторы — люди несомненно даровитые, талантливые, чья кинокамера не раз доказывала, что она умеет заставить зрителя серьезно и глубоко размышлять, — почему они вдруг спасовали перед поставленной задачей?

Что это — отсутствие навыка к аналитической разработке сюжета? Не похоже... Неминуемо возникает тривиальный вопрос: кто же виноват — создатели фильмов, их редакторы, атмосфера внутрестудийных отношений, не всегда поощряющая к анализу социально важных проблем современности? Естественно, ответы на эти многочисленные вопросы не могут быть однозначными. Мы располагаем лишь итоговым киноматериалом, работа со сценариями и отснятой пленкой зрителю не видна. За последние пятнадцать-двадцать лет в Сибири и на Дальнем Востоке сделано очень многое. Не преувеличивая, можно сказать, что данный регион страны пережил свое новое рождение. Вполне понятно стремление кинодокументалистов отобразить этот процесс на экране. Но это лишь первый, хотя и необходимый, шаг в публицистике; за ним должен следовать второй: разговор о перспективах, о завтрашнем дне.

Несомненно одно: сам масштаб работ в Сибири и на Дальнем Востоке — и, конечно, не только в этом регионе страны! — огромен, повсюду мы видим существенные перемены. Отсюда вывод: дело, которым занят народ, требует к себе пристального внимания, глубокого и пристрастного анализа как достигнутого, так и нерешенных еще задач.

Достижения в освоении Сибири и Дальнего Востока, в развитии их производительных сил столь огромны и несомненны, что показ нерешенных или еще решаемых проблем региона при аналитическом подходе поможет эти достижения выявить еще полнее, еще убедительнее. Показать достигнутое мешает не научный целеустремленный анализ, а трескотня, обилие общих фраз, иллюстративность,

порождающие боязнь анализа, плоское «отображение».

Наша журналистика все чаще обращается к показу серьезных социальных проблем современности; кинопублицистика же, судя по трем фильмам, о которых шла речь, начинает медленно, но заметно отставать от поставленных перед ней задач.

«...Поменьше, товарищи, парадности и шумихи, поменьше того, что В. И. Ленин называл «политической трескотней», — говорил на ноябрьском (1979 г.) Пленуме ЦК КПСС Л. И. Брежнев. — Разговор с советскими людьми должен быть откровенным, серьезным, аргументированным. К этому призывает Постановление Центрального Комитета КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы». Партийная пропаганда, партийная агитация должны быть максимально предметны, должны убедительно, со знанием дела отвечать на все вопросы, которые волнуют людей. И тогда партийное слово сможет переплавиться в трудовой энтузиазм, трудовые усилия десятков миллионов коммунистов и беспартийных».

С полным правом эти слова можно отнести к кинопублицистике.

На широкое обсуждение надо смелее «выносить назревшие вопросы экономического и культурного строительства», — указано в Постановлении ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы».

Подлинно гражданственная кинодокументалистика требует, на наш взгляд, совершенно особого отношения к своему материалу, к его организации. Здесь каждая деталь, попавшая в кадр, должна быть осмыслена и оценена с точки зрения проблемы, кроющейся за ней.

Приведу один пример.

В фильме «Голоса планеты Сибирь» мельком проскальзывает фраза: «Палатки... Но куда от них денешься?» Звучит это легко, эпически-спокойно, словно дело идет не о быте первостроителей Сибири, где зимой мороз доходит до 60 градусов. А не пора ли бороться с палатками, а не воспевать их?

Ведь давным-давно нашей стройиндустрией выпускаются для первостроителей специальные домики, они переносятся по воздуху вертолетами в любую точку Сибири и Дальнего Востока. Мало того, уже есть различные модификации домиков: одни строятся по типу «вагончиков», другие похожи на разрезанную на две половины бочку. Значит, можно избежать палаток? Так, может, повторяю, следует не воспевать их на экране, а называть по имени тех, кто не обеспечивает первостроителей удобным и теплым жильем?

Публицист не имеет права быть равнодушным, его жизненная позиция обязана отличаться высокой общественной активностью. Гражданский пафос его произведения состоит в том, что он помогает ломать привычные, устарелые традиции и нормы, заставляя обращаться к новому, передовому, прогрессивному. Публицистика, в том числе и кинопублицистика, требует четкого понимания поставленной перед нею общественной задачи и пристального, углубленного исследования проблем нашей социально-экономической жизни.

Чтобы подняться на уровень требований, которые предъявляют кинопублицистике уроки поездки Л. И. Брежнева в районы Сибири и Дальнего Востока в апреле 1978 года, ноябрьский (1979 г.) Пленум ЦК КПСС и другие партийные решения по важнейшим проблемам социально-экономического порядка, наша кинодокументалистика должна, по-видимому, вплотную подойти к творческому исследованию этих проблем. Завтрашний день документальных кинолент представляется нам поэтому как серия публицистических фильмов, образующих в целом аналитическое, проблемное, размышляющее кино. Создание такого кинематографа — задача необыкновенно трудная. Но и радостная! Потому что дает кинопублицисту высокое сознание своей нужности тому делу, которым занят наш народ. А главное — реальная, чему свидетельство поиски и обретения наших кинодокументалистов, все более настойчиво углубляющихся в сибирскую и дальневосточную тематику.

В. Трояновский

Экзамен

«ГЕНЕТИКА И МЫ»

Авторы сценария Е. Саканян, С. Дяченко. Режиссер Е. Саканян. Оператор Е. Потиевский. «Центрнаучфильм», 1978.

Если режиссер научно-популярного кино по своему докинематографическому образованию, к примеру, биолог-генетик, как Елена Саканян (в 1979 году Е. С. Саканян удостоена премии Ленинского комсомола за цикл фильмов по проблемам современной биологии), то нам представляется совершенно очевидным, почему он снимает фильмы о генетике. Опыт науки и опыт личности образуют в нашем понимании некое счастливое тождество. Изучение творческого пути в рамках такого подхода сводится к каталогизации научного материала, включенного в фильмы, и к анализу приемов и средств их кинематографического воплощения. Так внешняя тема скрывает от нас внутреннюю, авторскую. Фильмы «Регуляция пола», «Мутанты», «Генетика и мы» родились из стремления завязать своего рода диалог с наукой, рассмотреть философские, нравственные аспекты ее взаимодействия с человеческой практикой. А образование было только условием равноправного участия в этом диалоге.

Толчком для создания ленты «Регуляция пола», как писала сама Саканян, стало высказывание академика Б. Л. Астаурова, предупреждавшего, что «решение задачи регуляции пола млекопитающих (а значит, и человека), хотя и находится еще в начале пути, но идет быстрыми шагами» и скоро поставит перед обществом новые сложные проблемы. «Однако отговаривать нас от того, чтобы мы заглянули за эту запретную дверь, безнадежно». «Поэтому надо думать лишь о том, чтобы наш новый джинн, если он выйдет на свободу, остался под контролем человеческой мудрости и гуманности»¹.

Но, к сожалению, эта проблема не была реа-

лизована в фильме. Он получился динамичным, зрелищным, интересно рассказал о методах регуляции пола некоторых сельскохозяйственных животных, понравился зрителю, но оставил неудовлетворенным самого автора. К проблемам генетики человека Саканян вновь обратилась в своей недавней работе «Генетика и мы».

... Эти несчастные лишены всего от рождения. Они не только безобразны, но и неисправимо слабоумны. Их встретишь нечасто. Многие из них хорошо спрятаны от мира, словно для того, чтобы не тревожить нашу чувствительность. И только иногда мелькнет в толпе лицо-маска, а рядом мать — наказанная самым страшным и жестоким образом, какой только можно представить, за какие-то неизвестные ей грехи брошенная в ад уже на земле... Есть ли какая-нибудь надежда для таких матерей? Можно ли сегодня помочь тем, кому пока только угрожает опасность попасть в этот ад?

Авторы фильма «Генетика и мы» от лица одной молодой семьи, где есть ребенок с болезнью Дауна, обращаются за помощью и советом к ведущим ученым мира, собравшимся летом 1978 года в Москве на Международном генетическом конгрессе. Хроника конгресса показана в фильме параллельно с обследованием, которое проходят родители больного ребенка в медико-генетической консультации. Выясняется, что когда-то давно в роду матери произошла мутация: одна из хромосом двадцать первой пары прикрепилась к хромосомам другой пары, и поэтому ее сын появился на свет с островыраженным синдромом Дауна. В беседе с врачом молодая мать признается, что она беременна, и начинается поиск ответа на вопрос: будет ли здоровым ее второй ребенок?

Научно-популярные фильмы чаще адресуются к интеллекту и потому не претендуют на непосредственный эмоциональный отклик. Абстрактными теоретическими построениями или техническими описаниями очень трудно глубоко взволновать даже самого заинтересованного зрителя. Но материал этой ленты обладал такой взрывной эмоциональной силой, что при-

¹ «Искусство кино», 1977, № 4, стр. 39.

«Генетика и мы»



шлось «сооружать» своего рода плотину, чтобы экран не захлестнул поток жалости и ужаса. Ведь в кино страшное часто выглядит страшнее самого себя. Изобретая различные приемы «остранения», создатели фильма стремились возвысить простейшие эмоции до сострадания и понимания. Только на мгновение в нескольких кадрах в фильме впрямую показаны больные дети. В других случаях, когда это необходимо, дается лишь намек на их присутствие: вращается колесо инвалидной коляски, тупо улыбаются довольные своей «нормальностью» пластмассовые куклы. Режиссер и оператор сняли конгресс репортажно, а в сценах в консультации отказались от методов «прямого» кино. История семьи, которую они рассказали, взята без всяких изменений из медицинской практики как наиболее типичная, и врач-генетик ведет прием, как обычно, но вместо молодой матери снималась актриса. Взгляд документальной камеры на одну из таких несчастных, равный взгляду миллионов глаз, мог бы оказаться жестокой бестактностью.

То, что происходит в консультации, показано как бы через дымку: границы предметов размыты и образуют дрожащие цветные пятна. Постепенно понимаешь, что такой живо-

писный стиль нужен для серии портретов героини, снятых издали, словно через какие-то прозрачные преграды. Угадывается наивно-великодушное стремление создать идеальный образ, напоминающий прекрасную мадонну, собственной властью снять несправедливое проклятие природы.

Фильм дает надежду. Она заключена в счастливой развязке: обследование показало, что ребенок, которого носит героиня фильма, будет здоровым. Надежда звучит и в высказываниях ученых; уже сегодня наука установила причины ряда наследственных болезней, и есть вероятность, что через несколько лет будут разработаны эффективные методы лечения, например, связанные с развитием генной инженерии.

Необычное для научно-популярного кино построение этой работы молодых авторов — режиссера Елены Саканян и оператора Евгения Потиевского — превращает процесс познания из традиционного объяснения научной проблемы в решение человеческой судьбы. Это дает возможность создать правдивый образ современной науки в ее взаимодействии с жизнью. Выдающиеся успехи науки создали ей огромный авторитет в обществе. Армия популяризаторов, располагающая средствами печат-

ти, радио, кино и телевидения, сделала этот авторитет непререкаемым и неограниченным. Постепенно он стал работать против самой науки.

Был период, когда ее всемогущество выглядело таким бесспорным, что в его сиянии померкли, потускнели все другие ценности: опыт и духовное наследство предков, совершенство природы, даже сам человеческий интеллект, казалось, должен уступить первенство своему младшему электронному родственнику. От науки стали ждать немедленных и фантастических результатов там, где их не могло быть в ближайшее время или даже не могло быть вообще. Особенно опасной была необоснованная реклама достижений в области медицины, состояние которой является для большинства людей универсальным критерием общего состояния науки. Сколько раз в сообщениях, статьях, фильмах о каких-либо открытиях мы слышали, что они «создают невиданные перспективы» в лечении самых распространенных и тяжелых болезней нашего века... Разочарование было неизбежно.

В этих условиях очень важно раскрыть истинное положение науки в мире, показать сложную и драматическую ситуацию, в которой она находится, отбросить миф о всемогуществе и дать реалистическую оценку ее достижениям. Такая тенденция возникла в последние годы в научно-популярном кино, и фильм «Генетика и мы» представляет ее в полной мере. В этой ленте правдивость в изображении науки достигается различными средствами. Так, в частности, она опирается на остро развитую у большинства крупных ученых способность осторожно и критически относиться к результатам собственной работы. Вот один из характерных диалогов режиссера с французским генетиком профессором Жеромом Леженом, который впервые описал лишнюю 21 хромосому при синдроме Дауна.

Лежен. Таким образом, нам удалось установить связь между количеством фермента и степенью умственной отсталости.

Режиссер. Хотите ли вы сказать, что таким путем можно добиться снижения заболевания болезнью Дауна?

Лежен. О, нет, я не хочу быть предсказателем. Но я действительно верю, что это тот путь, который приведет к пониманию причины умственной отсталости, а затем к ее излечению.

Другое важное средство — это открытое столкновение различных точек зрения на проблему, различных школ, методов. В фильме идет спор между сторонниками генной инженерии и клиницистами. И той и другой стороне дана возможность предъявить свои аргументы. Но самое главное для создания правдивого образа науки — это найденная авторами фильма форма обращения к ученым от лица семьи больного ребенка. Благодаря этому мы видим науку не в минуту торжества по поводу очередного открытия, не защищенную своим авторитетом, а в тот момент, когда она оказывается перед лицом реальных человеческих страданий и должна держать честный ответ: что она может сегодня и на что следует рассчитывать завтра.

Эта история семьи, за которой стоят десятки, сотни подлинных судеб, становится своего рода тестом, экзаменом, но не таким, когда специалист проверяет специалиста, а таким, когда обнажается сущность вещей, понятная всем непосвященным. В диалоге с представителями науки иначе, чем обычно, глубоко лично вовлеченными чувствуют себя и авторы, как бы взявшие на себя ответственность за героиню своего фильма. Их вопросы вездьны и дотошны — ведь они пришли на конгресс не из любознательности, а за помощью.

Ученый. И уже сейчас можно сказать, что методами генной инженерии мы способны выделить в чистом виде ген человека, встроить его в организм бактерии и заставить его продуцировать нужные для человека белки...

Режиссер. Если вы в состоянии уже выделять отдельные гены, то почему вы не можете вырезать целую хромосому у ребенка с болезнью Дауна?

Ученый. Сейчас рано еще говорить об изменении наследственности прямым вмешательством в генетику человека. Вы учтите, что генной инженерии всего пять лет.

Благодаря тому, что речь шла о конкретной

судьбе, о матери, ждущей ребенка, удалось обратиться к участникам конгресса не только как к представителям науки, но и просто как к людям, запечатлеть камерой их непосредственный эмоциональный отклик. В их словах научная терминология неожиданно заменяется свособразной магией пожеланий:

«Я желаю, чтобы ребенок ваш был нормальным... пока в этом наша с вами единственная надежда». В этой ситуации как специалисты они бессильны. Но у них есть способность к искреннему сочувствию. Образ науки может быть и таким...

Страшный, шокирующий материал фильма вместе с тем не был гарантией его драматизма (опыт показывает, что это разные вещи). Драматизм возник из активного авторского отношения к проблеме, из желания дать надежду несчастным. А для того чтобы выразить это отношение, передать его зрителям, и нужен был сюжет, построенный как решение судьбы.

Способность поддерживать желание узнать, а «что же случится дальше?» часто спасает даже самый посредственный фильм. Обычно этого бывает достаточно, чтобы удержать нас у экрана. А фильмы, где сознательно разрушается «ожидание» (их принято называть «интеллектуальными» или «поэтическими») с трудом находят своего зрителя, даже несмотря на высокие художественные достоинства. В одном ряду с ними невольно оказываются и научно-популярные ленты, которые, как правило, безгеройны. Конечно, «ожидание» сопутствует и «приключениям мысли», и «драме идей», но оно не может сравниться по силе с волнением за судьбу живых героев.

Необходимо подчеркнуть, что речь идет не о занимательности. Ведь рационально-спокойное восприятие, которое, к сожалению, характерно для научно-популярного кино, часто не соответствует сложным, драматически-напряженным отношениям науки и человеческой практики.

Остросюжетным, судя по сценарию, будет и новый фильм Елены Саканян, посвященный теории эволюции, к съемкам которого она вскоре приступает.

А. Волков

Есть контакт!

«ЗЕРКАЛО ВРЕМЕНИ»

Авторы сценария В. Ливанов, А. Анкор. Режиссер В. Тарасов. Художник-постановщик Н. Кошкин. Оператор К. Расулов. Композитор Б. Шнапер. «Союзмультфильм», 1978.

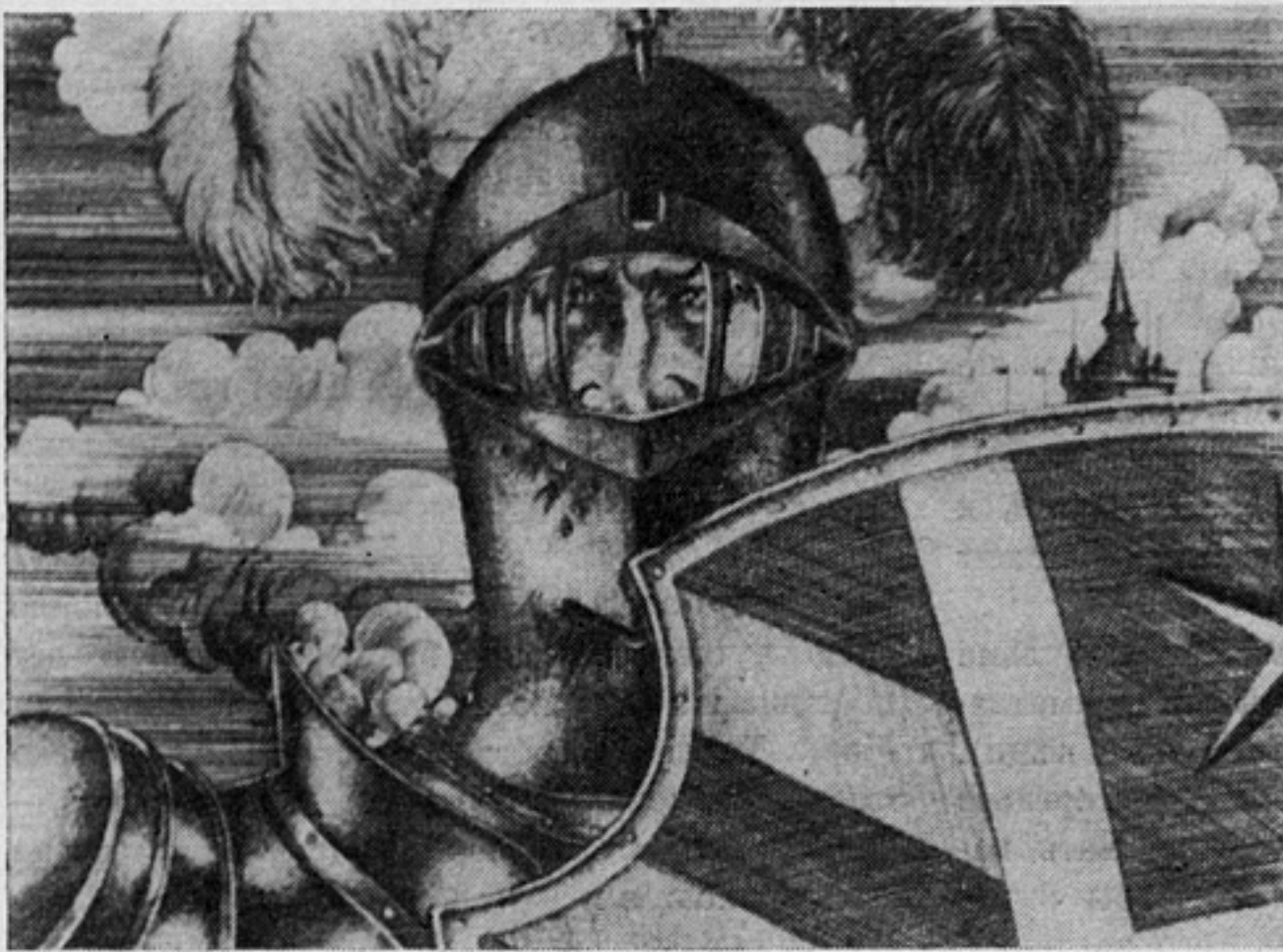
«КОНТАКТ»

Автор сценария А. Костинский. Режиссер В. Тарасов. Художник-постановщик Н. Кошкин. Оператор К. Расулов. «Союзмультфильм», 1979.

Не одно поколение успешно разрабатывало идею путешествия во времени, которую лет восемьдесят тому назад подарили человечеству Марк Твен и Герберт Уэллс. Каких только «хроноклазмов» — временных парадоксов — не породила с тех пор изощренная фантазия художников: здесь и параллельно существующие миры, развилки и бездонные трещины во времени, в которые проваливаются герои фантастических рассказов, и пугающие временные петли, подавляющие своей безысходностью отважных «аргонавтов хроноса». Подчиняясь логике происходящих катаклизмов, ситуации непрерывно обновляются: фантасты знают, что отсутствие новой парадоксальной идеи превратит любой сюжет в банальность...

Казалось бы, такому виду киноискусства, как мультипликация — с ее особыми художественными возможностями, специфической образной системой, — научно-фантастический экран предоставляет огромное поле деятельности, открывает широкую дорогу для экспериментов и поисков. Но, увы, жанр этот средствами мультфильма почти не разрабатывается, поиски в этом направлении — явление чрезвычайно редкое.

Тем более интересны попытки молодого режиссера Владимира Тарасова попробовать свои силы в этой малоизведанной сфере. В фильме «Зеркало времени» (из задуманного цикла «Великие загадки Вселенной») В. Тарасов взялся решать познавательные задачи с помощью игровых приемов мультипликационного кино. Особую весомость его фильму придает имя научного консультанта — летчика-космонавта Алексея Леонова.



«Зеркало времени»

Картина состоит как бы из трех стилистически и жанрово разноплановых частей. Ее экспозиция в откровенно комедийной форме возвращает к истокам зарождения идеи путешествия во времени. Затем следует рассказ о научной гипотезе, давшей название фильму. Заключительная часть пытается показать «Зеркало времени» в действии.

Если помните, герой романа Марка Твена «Янки при дворе короля Артура» переносится из Америки конца XIX века на пять столетий назад — в славные рыцарские времена. Ну, а в эпоху короля Артура подобные визиты заканчивались, как правило, рыцарским турниром — таким способом гостю любезно предоставлялось право утвердить свое реноме... Режиссер, используя этот эпизод, осовременивает его и в своей трактовке не жалеет иронических красок. Современный янки, удобно устроившись в седле лошади, относится к предстоящему поединку не очень-то серьезно. Сдвинув на лоб ковбойскую шляпу, попыхивая сигарой, он невозмутимо разглядывает свежий номер «Тайма». Зато его именитый противник настроен весьма агрессивно. Закованный с головы до пят в сверкающие стальные доспехи, подхлестнув коня, он решитель-

но устремляется на пришельца с копьем наперевес. Кажется, еще несколько мгновений, и он сметет с лица земли чужестранца... Но янки, небрежным движением выхватив из-за пояса кольт, не целясь, стреляет в несущуюся стальную громаду. И она, казавшаяся несокрушимой, превращается в груды металлического лома...

Эта сцена, решенная художником Николаем Кошкиным в стиле деревянной гравюры (что, к слову сказать, довольно редко встречается в рисованном фильме), отлично — монтажно и ритмически — выстроенная режиссером, легко и шутливо иллюстрирует первый конфликт, порожденный путешествием во времени, — попытку контакта представителей разных эпох.

В той же графической манере воспроизведен в фильме и эпизод из рассказа Уэллса «Машина времени». Забавно расслаивается пространство, унося в прошлое взлохмаченного изобретателя. Спустя несколько мгновений причудливая машина благополучно выныривает из глубины веков с весьма убедительным вещественным доказательством — живым птеродактилем.

Ирония, окрашивающая эти сцены, остается спутником зрителя и на его пути к основной теме картины, посвященной одной остроумной

«Зеркало времени»



гипотезе. Мы узнаем, что в прошлом веке, по свидетельству исторической хроники, жители небольшого европейского городка стали свидетелями необычного атмосферного явления. Среди серебристых облаков высоко в небе неожиданно возникло отчетливое изображение грандиозной битвы, происходившей, как потом выяснилось, в то же самое время в другом месте — за сотни миль отсюда.

Используя прием впечатки игровых кадров в графическое изображение, авторы сумели достаточно четко выразить главную идею гипотезы: живые динамические образы, картины нашей Земли непрерывно уносятся в бездны космоса в виде потока световых лучей. Ведь если бы серебристые облака, подобно зеркалу, случайно не отразили вышеупомянутую картину битвы, то ее изображение унеслось бы в глубины Вселенной. А отсюда всего лишь шаг к теоретической посылке: если на пути идущего от Земли светового потока где-то в космосе установить своеобразное «зеркало времени», то на нем непременно бы ожили образы давно минувших эпох нашей планеты. Какая увлекательная, захватывающая дух идея! Правда, на пути реализации смелого научного предположения возникает множество

различных проблем: где, например, в какой беспредельности звездных пространств следует искать эти лучи, с какой скоростью должен мчаться звездолет?.. Однако все эти вопросы, активизирующие воображение зрителя и обращенные уже в нашу реальную жизнь, тоже следует отнести в актив фильма.

В последней части картины, как мне кажется наименее убедительной, авторы попытались пластически реализовать оригинально заявленную идею. «Зеркало времени», установленное на звездолете, в конце концов улавливает заветные лучи, и перед нами, сменяя друг друга, проносятся и картины минувших эпох, и образы грядущих времен... К сожалению, экскурс в доисторическое прошлое нашей планеты, а тем более в ее будущее, выглядит на экране бледно и схематично, напоминает скорее лекцию из школьного учебника. Видимо, авторам не хватило выдумки и фантазии. Хотя, думаю, за это вряд ли их следует слишком корить — ведь намеченная тема может обрести самостоятельность и найти живое оригинальное решение в другом фильме.

Главное, что встреча с жанром научной фантастики оказалась для молодого режиссера Владимира Тарасова по-своему примечатель-



«Контакт»

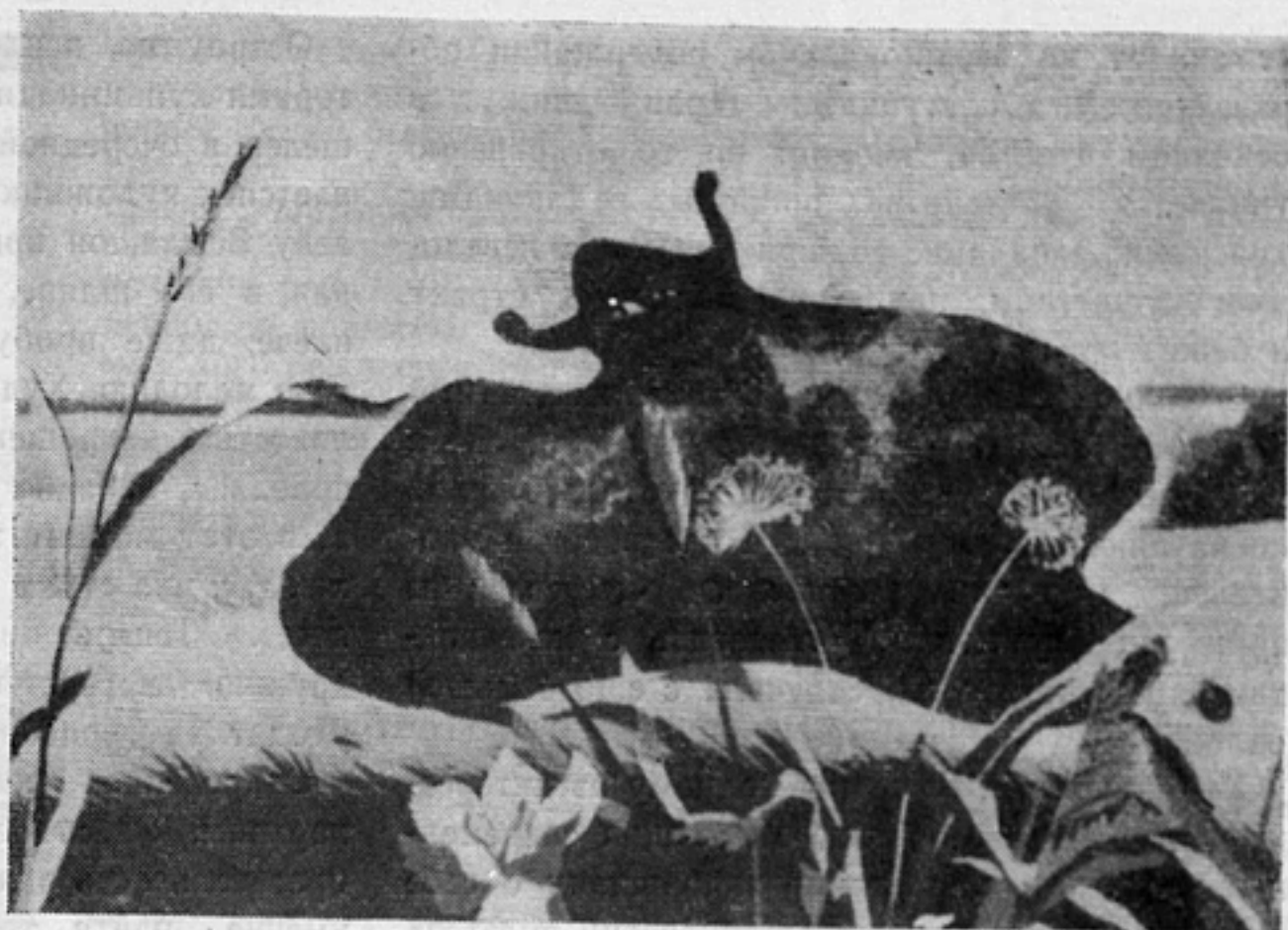
ной — помогла определить художественные пристрастия, нащупать собственную линию в искусстве. Уже эта работа подтвердила: Тарасов — художник ярко выраженного эмоционального склада. Он, по всей видимости, принадлежит к тому типу режиссеров, которые раскрываются не сразу, не вдруг — в минуту счастливого озарения, а медленно и упорно ищут свою тему, свой жанр, чтобы со временем проявить лучшие стороны своего дарования.

Владимир Тарасов начинал художником-постановщиком. Затем, — как и большинство его сверстников, получил возможность попробовать свои силы в режиссуре. Первые его самостоятельные работы в целом были встречены благожелательно. И хотя эти ленты, как принято говорить, не были свободны от недостатков, их отдельные драматургические и режиссерские просчеты, вкусовые сбои компенсировались неотразимым задором, жизнерадостной энергией, юмором. Сразу проявилась склонность режиссера к острому, динамичному, насыщенному комедийными трюками действию. Может быть, именно поэтому так запомнилась его самая ранняя лента — заказной фильм о правилах уличного движения «Ковбой в городе», прозвучавший смело и неожиданно, чему,

наверное, в немалой степени способствовала работа известного художника-карикатуриста В. Пескова, впервые попробовавшего в мультипликации свои силы в качестве художника-постановщика. Форма озорной пародии на жанр классического «вестерна» помогла решить тему легко и даже изящно. И теперь уже очевидно, что первые комедийные ленты Тарасова можно рассматривать как своеобразную прелюдию к его творчеству. Уже в «Зеркале времени» Владимир Тарасов попытался, и небезуспешно, слить воедино познавательные и чисто игровые элементы. В своем новом фильме «Контакт» он продвинулся еще дальше по пути решения сложных художественных задач.

Надо сказать, что большинство попыток наших мультипликаторов перенести на экран идеи, образы и сюжеты лучших произведений фантастов мира — Бредбери и Азимова, Лема и Ефремова, Кларка и Стругацких — на первых порах успеха не имело. Экранный «симбиоз» оказывался на удивление невыразительным. К тому же художникам никак не удавалось сохранить философскую значимость, публицистический пафос литературной фантастики. Удач в этом жанре долгое время не было. Новые перспективы в его освоении открыли фильмы А. Петрова «Полигон» и В. Тарасова

«Контакт»



«Контакт». Они обратились к серьезной нравственной и философской проблематике, стремились поднять острые проблемы действительности.

Тема контактов с «внеземным» разумом — одна из наиболее популярных в научной фантастике — рассматривается писателями в самых разных и неожиданных аспектах, на разных уровнях сложности. Достаточно вспомнить, к примеру, «Солярис» Станислава Лема. В фильме «Контакт» тема эта решается в плане комедийном. Нашу планету посещает гость далеких звездных миров. Вид инопланетянина, прямо скажем, особого почтения не вызывает: уж больно утрирована его внешность, напоминающая бесформенное, постоянно переливающееся красновато-бурое пятно, с двумя треугольничками глаз и традиционно юмористическими рожками антенн на лбу. И встреча космического пришельца с землянином не сулит поначалу ничего хорошего. Вырвавшийся из мрачного урбанизированного города на лоно прекрасной природы художник (кстати, типажно отлично найденный мультипликатором Н. Кошкиным) настроен созерцательно. Удобно устроившись на берегу прозрачного, небесно-синевы озера, он вдыхает пьянящий аромат цветов и трав, чутко вслушивается в осо-

бый музыкальный — поющий, звенящий, стрекочущий — мир насекомых... Внезапное появление пришельца ошарашивает его. Забыв о сброшенных ботинках, он пускается наутек. Пришелец удивлен, растерян. Он пробует вступить в контакт с... ботинком, наивно и трогательно принимая его формы, как бы подделяваясь под него. Сценарист А. Костинский, думается, сознательно вывернул наизнанку традиционную для фантастики ситуацию: не мы ищем контакта, а с нами ищут общения представители внеземного разума, ищут настойчиво, терпеливо, преодолевая барьеры страха, недоверия, предвзятости...

При всей откровенно комедийной трактовке образа пришельца авторам удалось создать живой характер, найти убедительные черточки поведения. Он доверчив, немного наивен. Искренность, с которой он стремится к знакомству с землянином, подкупает. Образ же художника вообрал в себя какие-то типологические черты современной молодежи. Поэтому он и воспринимается скорее как некий тип художника вообще, чем индивидуальный характер. Пришелец встречается с землянином, но, видимо, не случайно им оказывается художник — человек, тонко чувствующий красоту окружающего мира природы. Это оправдыва-

ет акцент на эмоциональном содержании образа — всеми поступками героя движут в основном чувства, эмоции: он то откровенно упивается красотами природы, ее звуками, красками, запахами, то, при встрече с неведомым существом, панически поддается страху и бежит прочь...

В фильме есть еще один, быть может, самый главный «герой» — эмоциональный, живой и волнующий. Это природа. Одухотворенная и впечатляющая. Мир природы прекрасен и употребелен, мне даже показалось, что если бы пришелец попытался установить с ним контакт, идея картины прозвучала с еще большей силой.

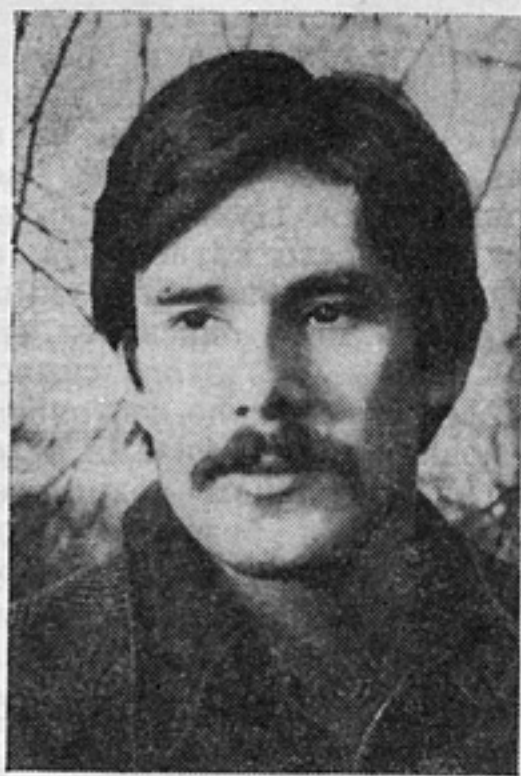
Художнику Н. Кошкину (одному из интересных, острых, своеобразно мыслящих современных графиков, талантливо заявившему о себе в фильмах С. Юткевича «Маяковский смеется» и Д. Черкаского «Какого рожна хочется?») удалось разработать четкую изобразительную стилистику картины, эмоционально насыщенную и поэтически преображенную. Есть в предложенной им трактовке природы какая-то волнующая странность, необычность. Зеркальный овал озера среди изумрудно темнеющих холмов с первых же кадров задает определенную поэтическую тональность. Сознательно укрупнен мир растений и трав, цветов и насекомых, тщательно, с огромной любовью, вырисованы каждый стебелек, каждая травинка, дрожащие на ветру нежные лепестки цветов... И только отдельные неброские детали, в разработке которых режиссер проявил высокое мастерство, выдают затаенную тревогу о судьбах этого буйно цветущего микромира.

Ощущение необычности происходящего достигается тонкими приемами. Так, скажем, первый взгляд инопланетянина из космоса на землю подчеркнуто остранин. Изображение как бы раслаивается, множится, складывается воедино, фокусируется и только затем приобретает привычный для него вид. Это позволяет авторам передать своеобразие эмоционального ощущения инопланетянина, неземной взгляд на мир. Прием, в сущности, несложный, но вызываемый им художественный эффект очень важен.

Остроумно, психологически точно решен авторами кульминационный момент фильма. Пришелец в очередной раз не слышно подкрадывается к художнику. Дабы быть ближе к человеку Земли, он принимает его облик, разгуливая в его шляпе, ботинках, с этюдником на плече, даже пробует насвистывать его любимую мелодию. Художник, смирившись с назойливостью непрошеного гостя, машинально поправляет забавно фальшивящего пришельца. И в этот момент вдруг с удивлением обнаруживает, что страх перед неведомым существом исчез. Теперь они уже вдвоем, обнявшись, дружно насвистывая неприхотливый мотив, уходят за горизонт... Так рождается контакт.

Откровенно символичен финальный кадр картины. Здесь вновь хочется отметить изобретательность режиссера, полет его фантазии, умение найти точный и лаконичный образ. Среди густого сплетения трав сидящий на стебельке кузнечик наблюдает за удаляющимися фигурками. Камера осторожно, словно боясь спугнуть насекомое, приближается к его глазам. В многограннике глаз кузнечика множатся идущие фигурки. Они заполняют весь экран... И здесь, на этом заключительном рубеже финала, тема взаимопонимания, тема нужности и необходимости человеческих контактов приобретает широкий философский смысл.

Владимир Тарасов (в этом, пожалуй, и состоит принципиальное отличие его фильма от других, менее удачных работ рассматриваемого жанра) никогда не пытается прямолинейно иллюстрировать те или иные сюжеты научной фантастики. Он всегда смело интерпретирует идеи, заложенные в сценарии, используя образный язык мультипликации. В фильме «Контакт» (эта работа отмечена на Всесоюзном кинофестивале в Ашхабаде, награждена премией имени Жана Виго на Международном киносмотре во Франции, в городе Лиле) состоялось подлинное обретение художником своей темы, наиболее созвучной его темпераменту, фантазии, мироощущению. Да и жанр научной фантастики нашел в мультипликации интересного, одаренного художника. Как говорится, контакт состоялся!



Павел Чухрай

Ответственная тема

В настоящее время я завершаю работу над фильмом «Люди в океане». Сценарий его написан мною в соавторстве с Эдуардом Володарским. Это моя вторая полнометражная картина и, надо сказать, трудная. В ней я обратился к жанру для меня новому, к тематике очень ответственной. Первая — психологическая драма «Ты иногда вспоминай», которую я сделал тоже на «Мосфильме», — была скромнее по замыслу, по затронутым в кар-

тине проблемам. На этот раз, повторяю, захотелось сделать фильм более масштабный, попробовать себя в кинематографе с широким разворотом событий, сложными постановочными решениями. Хотя, конечно, я понимаю, позиция молодого режиссера, берущегося за разные жанровые формы, весьма уязвима и требует серьезного подкрепления качеством работы.

Действие нашего фильма разворачивается в самом отдаленном районе страны — на Дальнем Востоке, на одном из маленьких островов в Тихом океане. Герои картины — советские пограничники. Мы расскажем о трудностях их службы, о критических ситуациях, в которых проявляются лучшие качества советского солдата.

Поначалу может показаться, что действие фильма разворачивается по законам чисто приключенческого жанра: шторм, застигающий пограничный катер в открытом океане, спасение иностранных рыбаков с тонущей шхуны... Однако когда выясняется, что спасенные рыбаки — китайские граждане, картина приобретает острую политическую окраску.

Казалось бы, чего проще? Пограничники спасают рыбаков, те радуются своему спасению и благодарят советских воинов. Естественно предположить, что дальнейший разговор должен был бы пойти о единении людей перед лицом опасности, об их доброй воле. Но в случае, который берем мы, все происходит иначе. Нормальные человеческие отношения переворачиваются с ног на голову. Спасенные и спасители оказываются в конце концов непоправимо разъединенными. Не потому, что чувствуют взаимную неприязнь — советский пограничник Саша Пряхин (его играет Б. Галкин) отдал жизнь, спасая старика китайца, — а потому что китайские рыбаки с ужасом думают

о возвращении на родину — в маоистский Китай. Ведь они приняли помощь от «врага». На родине их теперь встретят как предателей. Им и их близким грозят репрессии. «Вы что, не понимаете? Откуда вы взялись? — говорит один из них своим товарищам. — Забыли, что сделали с Одноглазым и его бригадой, когда они вернулись, что сделали с их семьями?»

Рыбаки ищут выход из создавшегося положения. Они просят начальника погранзаставы капитана Орехова (эту роль исполняет В. Спиридонов), не сообщая никому об их спасении, дать им лодку и тайком отпустить домой. Но капитан Орехов, не понимая поначалу опасений, объясняет рыбакам, что просто обязан доложить своему командованию о происшествии, ибо умолчание будет считаться нарушением воинского долга. Он успокаивает рыбаков тем, что их всего-навсего передадут китайской стороне. И только тут понимает причину опасений. Однако отпустить китайских рыбаков, учитывая сложную политическую ситуацию в отношениях между Советским Союзом и Китаем, начальник погранзаставы все-таки не может: «Я не могу вас «тихо» отпустить. Не только я, мое государство будет отвечать за последствия».

Вот тут и возникает конфликт: рыбаки решаются обвинить своих спасителей в нападении на китайское судно и насильственном пленении экипажа. Подталкивает их к этому решению прежде всего страх за близких, оставшихся в Китае. Подлинный драматизм создавшейся ситуации заключается для меня в том, что рыбаки — по существу честные, работающие, испытывающие чувство признательности людям — становятся на путь провокаций, шантажа и даже преступления не по доброй воле, а будучи на смерть запуганны-

ми маоистской государственной машиной.

В момент наивысшего напряжения, когда на остров обрушивается цунами, перед бедствием оказываются равными все. Забыты враждебность и недоверие, на какое-то время восстанавливаются нормальные человеческие отношения, и китайские рыбаки бок о бок с советскими людьми помогают эвакуировать поселок на вершину сопки. Но когда все стихает и люди, опомнившись от страшного удара, возвращаются на опустошенный берег, где только что стоял поселок, они идут порознь. Вновь распадается возникшее было единство, чувство общности. Проблемы остались. Сложные политические проблемы.

Но нам не хотелось бы в фильме ограничиваться конкретной сюжетной ситуацией, злободневностью проблематики. Задавая зрителю политические вопросы, мы стремимся вывести его к размышлениям более глубоким, чтобы каждый чувствовал себя частицей человечества в целом и понял ту ответственность, которую налагает само звание — человек. Чтобы каждый ощутил как главные задачи — необходимость устранить неестественные преграды между людьми, дать ход доброй воле, взаимному пониманию.

Не все из сценария, из отснятого войдет в фильм. Когда картина начала выстраиваться на монтажном столе, что-то оказалось лишним, хотя многое из того, что пришлось вырезать, представлялось интересным. Например, эпизод с губной гармошкой.

Идея возникла случайно: реквизитор показал мне китайскую губную гармошку, и она мне так понравилась, что захотелось ее использовать. Специально для этой гармошки был придуман следующий сюжетный ход: один из рыбаков дарит гармошку советскому мальчику, и тот беспрестанно

играет на ней. Звучание гармошки должно было сопровождать весь фильм — сначала как символ обоюдной симпатии народов, потом, по мере того как нарастает драматизм ситуации, ее звуки должны были становиться все более резкими и тревожными. Однако когда я стал монтировать, от гармошки пришлось отказаться: она не вязалась с остальным материалом, выглядела излишне прямолинейной, отвлекала от главного. Монтаж — вещь жестокая и бескомпромиссная. Приходится от многого отказываться, хотя, с другой стороны, опасаясь, что фильму не хватает воздуха и он окажется событийно перенасыщенным и от того скороговорочным.

Что ж, фильм трудный. Впрочем, о трудностях лучше не вспоминать. Тем более что работа пока не закончена и я все еще подчинен превратностям производственного процесса. Вот сегодня записываем музыку к финалу. Пока мы с вами разговариваем, оркестр репетирует очень важный для меня музыкальный отрывок. Музыку к фильму написал композитор Марк Минков. Он работает со мной постоянно начиная с дипломной короткометражки «Вольному воля» по мотивам рассказов Вс. Иванова. Доволен ли я записью? В общем, да, хотя поначалу был сделан дубль, который нравился мне больше, чем последний. Понимаете, все должно звучать гораздо медленнее. В музыке, как и в финальных кадрах, которые она сопровождает, не должно быть ничего суетливого, проходного...

Да, фильм почти готов. Но пока остается нерешенной одна из важнейших постановочных проблем — точку поставить не удастся. А проблема состоит в том, что у нас нет комбинированных кадров волны цунами. Я понимаю, из любого безвыходного положения можно найти выход. Можно

исхитриться и снять такую, например, ударную зрелищную сцену, как спасательная операция в океане во время шторма, почти на одних крупных планах, обходясь одними ветродуями и водосбросами... Но вот эпизод с цунами как-то не хочется снимать без цунами. Ведь наша картина, помимо всего прочего, должна быть еще и зрелищной. Как передать на экране всю мощь этой гигантской смертоносной волны? Как это сделать? Ищу выход...

Производственные трудности только потому так и волнуют, что влияют на общий творческий результат. Мысль не новая, но к ней постоянно возвращаешься. Цунами ведь для нас не просто катастрофа, постигшая остров, это символ грозящей миру опасности, символ войны. Без этого символа не прозвучит по-настоящему основная мысль фильма о том, что перед лицом возможного страшного бедствия люди должны стремиться к взаимопониманию...

Интервью вела К. Щербакова

Наталья Бодюл

Многое ищешь заново...

И маленьким, и взрослым полезно иногда взглянуть на себя со стороны. А сказка как раз и дает такую возможность — ведь в ней веками вырабатывались и изустно передавались грядущим поколениям все возможные модели человеческого поведения. Не случайно поэтому нравственное содержание сказки делает ее всегда актуальной. И не случайно вся история мультипликации свя-



тернала, то в новом фильме придется многое искать заново. И в этом трудность. Но вместе с тем эта работа открывает для меня иные грани в труде режиссера-мультипликатора, глубинам и тайнствам которой не устаешь поражаться, в которой увлекает головокружительная неисчерпаемость возможностей.

Плодотворной оказалась для меня встреча с известнейшим румынским режиссером, опытным мастером мультипликации Ионом Попеску-Гопо, который является художественным руководителем этой постановки и сорежиссером.

Ион Попеску-Гопо разработал сценарий по мотивам сказки известного писателя XIX века Иона Крянгэ — «Дочь старика и дочь старухи», написанной лет сто назад. И, конечно, чтобы приблизить эту историю к современности, при перенесении ее на экран автору сценария пришлось многое переосмыслить, выявив в ней тот эмоциональный пласт, который интересен сегодняшней аудитории богатством неоднозначных характеров.

В нашем фильме, как и в каждой сказке, торжествует добро. Но в раскрытии этой темы для меня есть и личный творческий интерес. В сложной диалектике борений добра и зла, которые, вопреки сказочной традиции, в нашем фильме сосредоточиваются в одном человеке, есть своя привлекательность. Сразу оговорюсь, что у нас нет полностью положительных и полностью отрицательных персонажей.

В нашей ленте две героини — две сестрички-близняшки Мария и Миранелла. Они абсолютно похожи внешне и, вглядываясь друг в друга, как бы смотрятся в зеркало. И в одной девочке и в другой есть доброе и недоброе начала, и хорошие проявления и не очень... Мария более самоотверженна и отзывчива, но, как оказывается, и более пассивна

в своих действиях — в трудные минуты ей не хватает решимости. Здесь есть своя мораль — если твой поступок недостаточно продуман, то даже хорошие побуждения не спасут тебя от неприятных последствий. Так, добрая Мария, помогая дереву, наносит обиду гусеницам. Однако, вовремя осознав свою ошибку, исправляет ее совсем по-сказочному — все гусеницы срочно превращаются в бабочек. А Миранелла, хотя и более эгоистичная и черствая, проникаясь желанием делать добро, становится более активной и более находчивой, чем ее сестра.

Конечно, рождение образа в мультипликации происходит непросто: ведь зрителя нужно убедить в реальности переживаний нарисованного героя. Добиться этого можно только тогда, когда наряду с волшебными, фантастическими событиями экран расскажет и о простых человеческих чувствах; а узнаваемые детали в поведении даже самых фантастических персонажей помогут, на мой взгляд, удержать зрительский интерес во время просмотра полнометражного мультфильма.

Действие нашей сказки развивается в самом обыкновенном лесу, но... на протяжении одной необыкновенной волшебной ночи (в этом, на мой взгляд, заключен аромат шекспировского «Сна в летнюю ночь...»).

Девочки отправляются на поиски Феи Леса, им нужно спасти попавших в беду лесных малышей — лягушонка, бабочку и светлячка. На их пути много препятствий. Даже само Время преграждает им путь к цели. Сказочные персонажи — Фея Леса, которая может быть и прекрасной женщиной и огромной пугающей великаншей, и педантичный Хранитель Времени, живущий в невероятной башне из различных часовых механизмов, — испытывают девочек.

зана именно с этим жанром. Зрители помнят и любят многие сказки, созданные нашими старейшими мастерами мультипликации И. Ивановым-Вано, Л. Атамановым и многими другими, вложившими свое вдохновение и мастерство в разработку сказочного мультипликационного образа. И тем труднее вновь браться за эту древнюю и вечно новую материю, находить свои пути пластического и образного решения известных коллизий добра и зла.

В фильме «Мария-Миранелла», над которым сейчас работает на «Союзмультфильме» большая интернациональная группа мультипликаторов, я со многим сталкиваюсь впервые: впервые работаю над вещью повествовательной, психологической; впервые передо мной встала задача воссоздания человеческих характеров; впервые мне предстоит работать с текстом. И, конечно, впервые я имею дело с таким огромным для мультипликации объемом экранного времени — 7 частей. Если прежние мои работы — «Мелодия», «Лестница», «Элегия» — можно отнести к жанру поэтической притчи, в которых музыкально-изобразительный язык мультипликации использован как обобщенно-символические приемы в изобразительной трактовке ма-

Трудности, встающие на пути наших героинь и сам процесс их преодоления — все это должно помочь зрителям понять простую истину: добро должно быть активно, только тогда оно сможет победить.

Финал фильма символичен: нам хочется убедить зрителя в том, что сказка не противоречит реальной жизни, возникающим в действительности ситуациям. Самым маленьким зрителям она поможет понять мир, взрослым же — найти необходимый контакт с ребенком. Может быть, я не права, но, на мой взгляд, наша история чем-то напоминает «Синюю птицу», в которой герои тоже путешествуют за счастьем... Вот почему мне хочется еще раз отметить, что наша сказка открывает новый взгляд на реальность, помогает сделать житейские выводы из сказочных сюжетных переплетений. И, как ни парадоксально, юмор, присутствующий в сказке, острее, на мой взгляд, выявляет романтику и поэзию.

Конечно, еще рано говорить, в какую гармонию сольются все пластически-изобразительные и музыкальные компоненты фильма — ведь он во многом экспериментальный. Да и сама задуманная нами фактура достаточно сложна и многослойна в художественной структуре ленты — съемки актеров соседствуют с «игрой» мультипликационных персонажей, причем все действие проигрывается на рисованных фонах. Актерское взаимодействие живых персонажей и рисованных героев пройдет через весь фильм. На наш взгляд, этот прием сообщит изображению необходимую зрелищность и вместе с тем убедительность.

И еще об одной существенной черте картины хочется сказать особо. Наш фильм будет музыкальным. Думаю, что к этому нас подвела сама драматургия ленты, проникнутая поэзией и фантазией, ярким ритмическим рисунком, предпо-

лагающим особую музыкальную атмосферу. Мне лично очень близка творческая интерпретация музыки, предложенная известным молдавским композитором Евгением Дога. В его музыкальной партитуре наряду с современными ритмами присутствуют народные, национальные мотивы. Избегая плоской стилизации, композитор органично вплетает их в общий звуковой рисунок, придавая музыкальному сопровождению неповторимый национальный колорит, в каких-то существенных моментах присущий и молдавской, и румынской музыкальным культурам, имеющим общие корни. Творчество Е. Доги связано с песней. В фильме много песен, в которых смешное соседствует с романтическим, волшебным. Стихи, написанные молдавским поэтом Григорием Виеру, звучат в русском переводе Валентина Берестова. Оба поэта, связанные многолетним творческим сотрудничеством, мне кажется, близки по духу, очень верно чувствуют место и смысл песни в нашем фильме.

Интересная, но очень трудная работа выпала на долю художников-постановщиков фильма — известного и опытного мастера Льва Мильчина и молодого художника Виктора Дудкина, которым предстоит создать сложную полифоническую изобразительную структуру будущей картины, создать тот мир, в котором могли бы произойти все сюжетные перипетии, записанные в сценарии. В своей работе мы очень рассчитываем на активную помощь базовой студии советской мультипликации — «Союзмультфильма», здесь будет сделан мультипликат к нашей картине, многие высокопрофессиональные работники студии внесут большой практический вклад в нашу работу. К созданию мультипликата мы планируем привлечь небольшую группу молодых молдавских художников,

которые в тесном общении с московскими студийцами-мультипликаторами высочайшего класса смогут перенять опыт, так необходимый еще совсем молодой молдавской мультипликации.

В заключение мне хочется сказать о том, что самые лучшие дружеские побуждения натолкнули нас на эту мысль — создать фильм совместными усилиями двух коллективов — Бухарестской киностудии и Объединения мультипликации при «Молдова-фильм» в Кишиневе.

Именно эти теплые чувства несомненно помогут нашему плодотворному творческому сотрудничеству. Поставленная художественная задача побуждает нас, как и героев нашей ленты, успешно преодолевая встающие перед нами творческие и производственные проблемы, шаг за шагом идти вперед.

Интервью вела Е. Никиткина

Посвящается Григорию Козинцеву

75-летию со дня рождения Г. М. Козинцева была посвящена научно-теоретическая конференция, проходившая 21—22 марта 1980 года в ленинградском Доме кино. В конференции приняли участие историки и теоретики кино, литературоведы, театроведы, архивисты, режиссеры театра и кино, коллеги и ученики Г. М. Козинцева — широкий круг специалистов, изучающих творческое наследие выдающегося практика и теоретика кино.

Материалы конференции в целом — заметный этап в освоении козинцевского наследия. Обнародованы новые факты творческой биографии художника, открыты новые аспекты изучения его наследия — искусствоведческие, педагогические, этические. Анализ работ мастера — кинематографических, театральных, литературных, — содержащихся в докладах и выступлениях, очертил новые грани личности Г. М. Козинцева, уточнил масштабы его художественных исканий.

Много внимания было уделено козинцевским экранизациям классических произведений — фильмам «Дон-Кихот», «Гамлет», «Король Лир», которые рассматривались не только в кинематографическом, но и в общекультурном аспектах. Шел подробный разговор о Козинцеве — литературоведе, историке и теоретике, о его книгах «Наш современник Шекспир», «Глубокий экран», «Пространство трагедии», представляющих собой крупный вклад в советское искусствоведение.

Изучение наследия Г. М. Козинцева по-новому освещает многие страницы истории советского кино, особенно раннего этапа.

На конференции выступили Р. Агамирзян, Б. Бурсов, Я. Бутовский, И. Вайсфельд, Н. Волкова, С. Дрейден, М. Зак, И. Шнейдерман и другие. В работе совещания приняли участие и киноведы из социалистических стран: Рената Георги (ГДР), Збигнев Питера (ПНР), Зденек Штабла (ЧССР).

В рамках научно-технической конференции состоялся вечер воспоминаний о Г. М. Козинцеве, на котором выступили И. Авербах, И. Грицюс, В. Дорман, Ю. Клепиков, Г. Товстоногов.

В эти же дни состоялось открытие памятника-надгробия (архитектор В. Хазанов) на могиле выдающегося советского режиссера.

Почетное право открыть памятник было предоставлено старейшим ленинградским кинематографистам — народному артисту СССР, Герою Социалистического Труда кинорежиссеру И. Хейфицу и заслуженному деятелю искусств РСФСР кинорежиссеру Н. Кошеверовой.

В выступлениях начальника Главного управления культуры Ленгорисполкома Б. Скворцова, И. Хейфица, директора киностудии «Ленфильм» В. Провоторова, писателя А. Чепурова, кинооператора И. Грицюса, кинорежиссера И. Авербаха подчеркивался большой вклад Г. М. Козинцева в развитие советского киноискусства.





Г. Заргарьян

Серьезные задачи серьезного дела

История развития советского кинематографа насчитывает шестьдесят лет. И пятьдесят лет прошло с тех пор, как в нашей стране было положено начало производства звуковых фильмов. Художественные фильмы центральных и республиканских студий сегодня переводятся почти на 100 языков народов Советского Союза и зарубежных стран. На один только русский язык в год дублируется более 160 республиканских и зарубежных картин, а на языки народов страны в общей сложности около 800. Сегодня более 60 процентов зрителей смотрят фильмы в переводе, и число этих зрителей в год составляет миллиарды. Можно ли пренебрегать их интересами? Между тем дублирование нередко осуществляется на низком художественном уровне. И это вызывает тревогу.

В чем же причина неблагополучия в деле дублирования фильмов, какие проблемы требуют здесь настоящего решения?

Проблемой номер один является проблема творческих кадров. В свое время, как говорится, «не было счастья, да несчастье помогло»: период малометражных картин заставил многих опытных творческих киноработников перейти на дублирование фильмов. Когда же кинопроизводство расширилось вновь, часть из них так и осталась трудиться в этой области, набирая

опыт и совершенствуя мастерство. Эти люди и составили основной костяк творческих работников кинодубляжа. Но шли годы, ряды старых кадров таяли, а подготовкой новых специалистов никто и никогда всерьез не занимался. Студии вынуждены были стихийно заполнять образовавшиеся брешы, подчас выдвигая на работу в области дубляжа тех, кто был «под рукой», а иной раз, не скроем, сюда направлялись люди... по трудоустройству, не имеющие никакого представления о характере и особенностях этой части кинопроизводства. Естественно, что в результате такого пополнения кадров резко ухудшалось качество дубляжа, возникал брак.

Пошел поток жалоб, раздавались справедливые возгласы: «Остановите халтуру!» Но как это сделать? Пробовали избавиться от случайных, недобросовестных людей, но вместо одного «изгнанного» тут же появлялись два-три новых работника. Впрочем, не лучших, а худших, чем их предшественники. Так, вместо того чтобы устранить причины, порождающие брак, пытались избавиться от их последствий.

Однако плохой дубляж не всегда дело рук халтурщиков. Есть немало способных, честно выполняющих свои обязанности людей, горячо желающих работать хорошо, но у них нет необходимой подготовки.

На студиях страны, где дублируются фильмы — а их более двух десятков, — острая потребность в квалифицированных творческих и административных кадрах всех дубляжных профессий: режиссеров, авторов синхронных диалогов, киноактеров, организаторов производства. Нужно готовить и тех, кто непосредственно занят творческо-производственной работой, и тех, кто оценивает эту работу.

На первых порах здесь могли бы помочь краткосрочные курсы. Однако это только временная мера, подготовка специалистов по переводу фильмов должна вестись в специальных учебных заведениях.

Между тем во ВГИКе не было даже попытки создать учебную программу по этому предмету, нет здесь и кафедры переводчиков кинопроизведений, будущим режиссерам, сценаристам, актерам и киноведам не читают хотя бы

факультативных лекций по дубляжу. Люди с высшим кинематографическим образованием, приходящие на студии, понятия не имеют о том, что такое перевод фильма, как он осуществляется, и годами «плавают», порой так и не сумев овладеть профессией, которую должны были освоить еще в стенах учебного заведения. Для любой работы в нашей стране есть узаконенная технология, и для ее нужд обязательно готовят специалистов. Для дублирования фильмов нет единой технологии, нигде не готовят специалистов его сложных профессий. Производство перевода фильмов по существу обходится без подготовленных кадров. Обходится?.. Но какой ценой!!

Последние 20—25 лет в производство, связанное с дубляжем фильмов, в основном приходят режиссеры, не имеющие специального режиссерского образования. У большинства творческих работников дубляжа нет ясного представления о художественных законах перевода. И это не их вина, а беда, поскольку работать приходится в потемках, по наитию.

Где можно прочитать статьи по дубляжу? Если два-три десятилетия назад такие статьи, хоть и редко, но появлялись, была даже издана небольшая книга А. Золотницкого, то теперь по этому вопросу в печати ничего не найдешь, а то, что публиковалось ранее, стало библиографической редкостью. Материалы с анализом дублированных вариантов фильма, работы людей разных дубляжных профессий наша пресса не печатает. Хотя неоценимую пользу могла бы принести рубрика в журнале «Искусство кино», посвященная проблемам перевода фильма. Она могла бы стать источником обмена опытом, статьи, опубликованные в журнале, послужили бы основой для издания сборника по вопросам дубляжа.

Естественно, что при таком положении мы не можем располагать теорией художественного перевода фильма, хотя накоплен достаточный опыт для того, чтобы вывести какие-то научные его обоснования, попытаться сделать художественные теоретические обобщения.

Чтобы подчеркнуть необходимость создания науки о художественном переводе фильма,

сошлемся на высказывания теоретиков художественного перевода литературных произведений. «Без научно обоснованной теории перевода ныне не может быть успешной переводческой практики — такова непреложная истина, которую бесполезно оспаривать»¹. И «теория опирается прежде всего на данные практики, на богатый и ценный опыт... мастеров перевода... она должна служить научной основой для переводческой практики»².

Как известно, наука создается учеными. Но теоретики кино, киноведы, к сожалению, почти ничего не знают о такой области кинематографа, как дубляж. Для начала мы — переводчики фильма, должны, обобщая наш практический опыт, помочь тем, кто хочет и может принимать участие в деле создания основ теории перевода кинопроизведений. Но для этого нужно, чтобы наша работа имела гласность, чтобы мы знали, где можно прочесть о нашем труде, о проблемах, с ним связанных.

По вопросу художественного перевода советская кинематография в семидесятые годы переживает ту же стадию болезни, какую переживали советские переводчики литературного произведения пятьдесят лет назад — на заре появления звукового кино...

Тогда писатели справедливо утверждали, что в наших условиях художественный перевод есть дело государственной важности, в котором кровно заинтересованы все народы нашей страны. Из этих позиций исходим сейчас и мы, кинематографисты, говоря о переводах кинопроизведений, дело это касается не только нас, работников дублирования фильмов, но и всей кинематографической общественности.

Мы дублируем фильмы наших национальных республик, братских социалистических стран, картины, созданные на разных континентах. На экране предстают быт и нравы, культура

¹ Л. С. Бархударов. Язык и перевод. М., «Международные отношения», 1975, стр. 236.

² А. В. Федоров. Введение в теорию перевода, изд. 2-е. М., Издательство литературы на иностранных языках, 1958, стр. 352.

и обычаи чуть ли не всех народов мира. Как перевести кинопроизведение, чтобы зритель воспринял изображенное, не заметив речевого барьера между оригиналом и переводом? Ответ может быть один: создать новый звуковой вариант данного фильма, во всех компонентах адекватный оригиналу. А это возможно лишь при условии подлинно художественного творчества, при котором перевод с одного языка на другой сохранит все смысловые, эмоциональные и стилистические особенности оригинала. Каждое слово должно подчиняться логике и эстетике переводимого языка.

Однако есть режиссеры, которые при дублировании фильмов присваивают себе право вольного обращения с оригиналом. Им важнее показать себя, свою творческую манеру, чем максимально точно воссоздать авторский замысел. Они могут произвольно сократить, перемонтировать, «переосмыслить», «исправить и дополнить» оригинал.

Нам кажется, что такого рода деятельность не имеет ничего общего с задачами художественного перевода. К сожалению, она не пресекается, а порой даже возводится в особую заслугу. Хотя следовало бы и в переводе фильмов придерживаться точки зрения, высказанной А. В. Федоровым, который писал: «Принципы советского перевода враждебны всякого рода фальсификации подлинника как в плане идейном, так и в плане стилистическом... Нелепо было бы в переводе подменять мировоззрение автора, взгляды, связанные с его эпохой, другими, более современными, более созвучными нам»³.

Наша обязанность состоит в том, чтобы дублирование фильмов осуществлять на высоком идейно-художественном уровне, строго следя за тем, чтобы дублированный вариант фильма по замыслу и исполнению точно соответствовал бы оригиналу. И к переводимому фильму нужно подходить не по принципу: как бы я сам решил ту или иную сцену (хотя нередко бывает такой соблазн сотворчества), а как лучше перевести то, что уже создано, уже существует. И это серьезная и ответственная интернациональная миссия нашего искусства.

Я знаю, многие спросят: «А как быть, если фильм не очень удачный?» Ответу: «Мы переводим многие фильмы, среди которых встречаются и не вполне удавшиеся. Но наша задача — перевод, а не переделка».

Сошлюсь еще раз на практику художественного перевода литературных произведений. «Основополагающий постулат: у переводчика нет собственной личности, а если и есть, то он должен от нее отречься во имя стилистической адекватности переводу оригинала. Все мастерство, весь талант переводчика без остатка должен быть подчинен благородной цели: слепить перевод по образу и подобию оригинала»⁴.

А литература, как говорил С. А. Герасимов, «имеет первостепенное влияние на формирование кинематографического искусства. И без литературы кинематограф до конца и понят быть не может»⁵.

Другая крайность — не менее вредная — дословный перевод. На первый взгляд, фильм, переведенный таким образом, даже приемлем. Но почему-то после такого перевода картина становится крайне неинтересной. Вроде бы все верно, а выглядит, как пиджак с чужого плеча. В чем же дело?

Говоря о точном соответствии перевода, мы имеем в виду художественно-стилистическую адекватность оригиналу, а не буквализм. Для переводчика-буквалиста каждое образное выражение, каждая идиома — непреодолимое препятствие. Тут не пригодны стереотипные приемы и решения. Так и фильм — каждый раз он требует индивидуального подхода, понимания его художественной структуры, его образной, жанровой природы.

На этот счет полезны высказывания Корнея Ивановича Чуковского: «Тот, кто не чувствителен к стилю, не вправе заниматься переводом: это глухой, пытающийся перед вами воспроизвести ту оперу, которую он видел, но не слышал. Излечиться от этой глухоты не поможет никакая ученость»⁶.

³ А. В. Федоров. О художественном переводе. М., ГИХЛ, 1941, стр. 27.

⁴ «Литературная газета», 8 сентября 1976 г.

⁵ Корней Чуковский. Высокое искусство. М., «Советский писатель», 1968, стр. 117.

⁶ А. В. Федоров, цит. изд., стр. 19.

Все, кому довелось дублировать один и тот же фильм на разные языки, знает, как приходится менять образный строй в зависимости от языковых различий: у каждого языка свой ритмический строй речи, своя интонация, свои изобразительные средства.

Фильмы северных народов с их скупой, сдержанной манерой речи, без резкой артикуляции и жестов нельзя с абсолютной точностью переводить на языки южных народов — в таком виде они могут произвести совершенно не то впечатление, которое имели в первоисточнике. А фильмы темпераментных южан с их пулеметной речью для северян могут прозвучать пустой трескотней, их драмы могут быть восприняты как фарс, как пародия на драму, и вызвать реакцию, противоположную той, на которую рассчитывали авторы фильма.

Отсюда ясно, что перевод художественного кинопроизведения должен осуществляться с точным учетом образного мышления народа, на язык которого переводится фильм, при этом максимально сохраняя своеобразие и особенности языка оригинала.

Но как раз здесь немало затруднений вызывают переводы республиканских фильмов. Почти каждый режиссер, привозя свой фильм из республики для его дублирования на русский язык, пытается добиться от дубляжной группы не творческой работы, а чуть ли не подстрочного перевода, слово в слово, повторения интонаций национальных исполнителей, копирования их манеры речи. Некоторые республиканские студии требуют, чтобы их фильмы дублировались силами актеров — участников фильма, несмотря на плохое знание русского языка, неправильное произношение.

Думаю, что в таких случаях происходит искажение не только речевой ткани картины, а ухудшение, искажение самого фильма. Сохранение национального колорита — очень важная и нужная задача при дублировании фильма. Но вряд ли она может быть осуществлена только таким путем, через ярко выраженный национальный акцент.

Можно было бы привести десятки примеров, когда неплохие республиканские фильмы не выпускались на союзный экран как раз из-за

низкого качества дубляжа, основанного на дословном, а не художественном переводе, а если и выпускались, то в прокате они по той же причине фактически проваливались. Так же, как и в национальных республиках при дублировании были испорчены многие отличные фильмы, созданные на других студиях страны.

Но наши дискуссии вряд ли будут по-настоящему плодотворны, если мы будем вести их в каждом отдельном случае, с каждым постановщиком, а не выносить этот спор на творческие конференции, на страницы прессы. Широкое профессиональное обсуждение, мы уверены, заинтересует не только практиков дубляжа, но и режиссеров-постановщиков, критиков, теоретиков кино. В процессе такого обсуждения, несомненно, не только выявятся серьезные недостатки в работе по переводу фильмов, наметятся пути их устранения.

Дубляж — это благо или беда?

Конечно, беда — но в той же мере, в какой можно считать бедой то, что мы читаем Руставели, Бальзака или Хемингуэя не в оригинале, а в переводах. И, конечно, благо — поскольку дубляж позволяет осуществить полноценный перевод фильма, сделать его доступным зрителю, не знающему языка оригинала.

Однако, увы, нет и не может быть абсолютного, стопроцентно адекватного оригиналу перевода, поскольку приходится так или иначе по-своему передавать национальный колорит, особенности чужой речи. И это не так легко осуществлять, ибо при переводе фильма остается нетронутой вся видовая, изобразительная часть фильма, с которой обязательно приходится считаться, она диктует характер, манеру, ритмику и стилистику перевода.

Это трудности одного порядка. Существуют и другие, связанные с тем, что, в отличие от перевода литературного произведения, качество которого зависит только от таланта, эрудиции, квалификации переводчика, перевод фильма осуществляется целой группой творческих работников разных профессий, труд каждого из них влияет на уровень художественного перевода фильма в целом.

Но даже если удастся собрать хорошо подготовленную, монолитную дубляжную группу,

где все — переводчик подстрочника, автор синхронного диалога, укладчик текста, режиссер дубляжа, редактор, актеры — единомышленники, нельзя застраховаться от потерь уже хотя бы потому, что само производство диктует свои весьма жесткие условия работы. Сегодня перевод даже самых сложных фильмов приходится осуществлять в десятки раз быстрее, чем перевод произведения литературного. Переводчики фильма могут лишь один раз, в исключительных случаях — два раза, просматривать черновой дублированный вариант фильма, с тем чтобы тут же внести минимум исправлений. Необходимость более тщательной шлифовки сталкивается с почти непреодолимым барьером производственных сложностей (залы, аппаратура, актеры, обслуживающий персонал, календарные сроки производства). Реализация переводов фильмов осуществляется по принципу потока-конвейера. А массовое производство имеет свои издержки и так или иначе влияет на качество нашей работы.

Как известно, дубляж начинается с создания подстрочного перевода диалогов, песен и надписей. На этой стадии деятельность переводчика мало чем отличается от практики перевода стихов, прозы и драматических произведений. Но на следующем этапе работы традиционные методы работы уже неприемлемы. Художественный перевод диалогов надо связать с физической жизнью актера на экране.

Приходится напоминать об этом потому, что на многих республиканских студиях писатели и переводчики осуществляют перевод диалогов, сидя дома за письменным столом, а затем дубляжная группа тщательно пытается «подогнать» этот текст к актерской артикуляции, характеру игры, отчего, естественно, страдают и перевод и синхронность. Часто именно отсюда и начинаются беды, которые потом ничем не исправить. Если реплики переводятся вне зависимости их от экранного поведения героя, его внутреннего состояния, ни один актер-дублер, каким бы он ни был талантливым, не сможет вжиться в экранный образ.

Работа переводчика фильма, естественно, требует и литературного образования, и литературного таланта.

«Укладку», то есть синхронизацию диалога обычно осуществляет актер, имеющий большой опыт по дублированию фильмов. Несмотря на то, что актер-укладчик фактически является одним из соавторов синхронных диалогов, без чьей работы не может быть профессиональной «подгонки» перевода фильма, до сих пор не удалось должным образом поднять его авторитет. Поэтому специалисты «укладки» стремятся стать авторами синхронных диалогов, считая, что престижнее быть хоть плохим, но переводчиком, чем отличным — но всего лишь артистом-укладчиком. Если не поднять престиж этой актерской профессии, неизменно будет страдать качество переводов.

Ведь, как показывает практика, главная беда подавляющего большинства дублированных фильмов состоит прежде всего в языковой бедности. Слушая речевое звучание фильма, всегда можно определить, демонстрируется ли оригинал или дублированный вариант картины. Как часто фильмы разных народов, разных эпох и жанров звучат в дубляже одинаково, удручающе однообразно! Диалоги составлены без всякого учета национальных особенностей, сословной принадлежности персонажа, его возраста и так далее. И здесь вопрос снова упирается в дефицит профессии, в необходимость подготовки специальных кадров.

Решающая фигура при дублировании фильмов — режиссер. Он в итоге отвечает за качество осуществляемого дубляжа. И он — в силу уже названных причин сложности работы — сегодня остро нуждается во внимательном отношении, поддержке, помощи.

В режиссуре дубляжа у нас есть опытные мастера, энтузиасты своего дела. Им, главным образом, мы обязаны тем, что на экран регулярно выходят фильмы, превосходно дублированные на русский язык, на языки народов нашей страны. Но таких работ мало, гораздо меньше, чем плохих! И тут хотелось бы коснуться такой стороны проблемы, от которой во многом зависит качество работы режиссера.

У всех работников дубляжа — и на центральных студиях и на республиканских — одни обязанности и задачи, но возможности выполнения этих обязанностей, увы, далеко не оди-

наковы. В Москве немало квалифицированных специалистов, в первую очередь — актеров. Киноактеры, актеры театров, студенты театральных училищ, актерский факультет ВГИКа — вот резервы центральных студий. Такого широкого простора для выбора актера-дублера на республиканских студиях нет, нет часто и соответствующих технических условий работы. Еще тяжелее положение у дубляжных групп в автономных республиках, где отсутствуют студии художественных фильмов с их творческими и техническими кадрами, нет необходимой технической базы с качественной аппаратурой, и число театральных актеров, которые могли бы участвовать в дублировании фильмов, в этих республиках предельно ограничено. В таких условиях, в частности, на Казанской и Иркутской студиях кинохроники приходится дублировать художественные фильмы на языках народов автономных республик Поволжья, Урала, Сибири и Дальнего Востока. Нужно ли говорить, что здесь помощь работникам дубляжа должна быть максимальной.

«Роли дублировали...» — зритель всегда с интересом вчитывается в эти титры, надеясь встретить знакомые имена актеров, зарекомендовавших себя высокими мастерами сложной, но увлекательной работы художественного перевода фильмов. Десятки замечательных артистов кино и театра прославили советский метод дублирования кинопроизведений. Однако их творческая деятельность в этой области кинематографа не получает никакого отражения в периодической прессе, в специальной кинолитературе. Так же, как не анализируется и негативный опыт, когда хороший фильм портится плохим актерским дубляжем. Но об этом сложном деле хотелось бы поговорить подробнее, потому отдельно.

В этой статье, где речь идет прежде всего о недостатках, о слабых звеньях нашей работы, я намеренно не привел ни одного имени, ни одного названия фильма. Потому что сегодня важно сосредоточить внимание не на отдельных промахах и ошибках, а на положении дел дублирования фильмов в целом.

На последнем съезде Союза советских писателей художественному переводу было уделено немало внимания. С трибуны съезда первый секретарь Союза писателей СССР Г. Марков сказал: «Необходимо всеми мерами поднимать значение переводческой работы, отвечая за нее... как за дело, от которого во многом зависит судьба советской культуры, интернациональная духовная жизнь нашего советского общества». А после съезда писателей «Литературная газета» под рубрикой «Арифметика и алгебра перевода» регулярно начала публиковать выступления критиков, теоретиков и практиков художественного перевода, писателей, драматургов, поэтов. Широкое обсуждение в прессе работ литературных переводчиков способствовало углубленному аналитическому подходу к этой важной стороне художественной деятельности, дало пищу для осмысления процессов, происходящих в этой области.

Жалко, что ничего подобного не было и нет в практике кинематографа, хотя он в этом, как мы видели, остро нуждается. Мы надеемся, что и наш Союз авторитетно заявит о том, какое значение он придает делу дублирования фильмов, и обяжет всех членов Союза внимательно и ответственно относиться к работе, в которой кровно заинтересованы многонациональные кинозрители Советской страны. Мы говорим не только о рядовых членах Союза, но и прежде всего о руководящих работниках как самого Союза — в центре и в республиках, — так и Госкино, кинопроката, кинопрессе, ВГИКа и так далее, ибо ни одному из них в отдельности не решить эту проблему в глобальном плане.

Может быть, следовало бы провести специальный расширенный пленум правления СК СССР, посвященный этому вопросу (о чем не раз просила Всесоюзная комиссия по дублированию фильмов правления СК СССР).

Наши заботы, заботы тех, кто трудится в области художественного перевода фильмов, — не узкопрофессиональные. С ними во многом связаны судьбы социалистической культуры, частью которой является самое массовое из всех искусств — искусство кино.



М. Зак

Литература и режиссер

Литература давно уже перешла от роли простого поставщика сюжетов к гораздо более сложным отношениям с кинематографом, доверяя ему поэтику и, в свою очередь, многое заимствуя у него. Говоря словами Ч. Айтматова: «Вся дальнейшая история кино представляется мне встречным их движением»¹.

Проблема синтеза двух образных начал не замыкается в разделе «экранизации». Это самостоятельный большой раздел темплана, и ему должен сопутствовать отдельный, столь же большой разговор. Нас интересует нечто другое...

Академик Д. Лихачев, известный ученый, исследователь древнерусского искусства, завершая одну из дискуссий по проблемам филологии, пишет в своей статье: «Как же внести в нашу науку — и не только в науку, но и в критику — точность и доказательность? И вот я сразу скажу самое главное: доказательность заложена в наших обращениях к истории... История, воздействующая на произведение со стороны, «извне», история как биография писателя или история как социально-политический культурный процесс — вот та цель и то

обоснование всех «догадок» и гипотез, до которых должен добраться исследователь»².

Речь идет об историзме в критике, в науке об искусстве. Нельзя ли распространить это понятие на само творчество? Может быть, тогда связи между литературой и кино на одном из участков станут более очевидными... Обозревая панораму фильмов, раньше бывших трагедиями и драмами, романами и рассказами, начинаешь замечать равнодействующую внутри различных постановочных замыслов.

Литературный пласт воспринимается как исторический — вот первое наблюдение.

Словесная форма задержала в себе время, его приметы и свойства. Кинематограф стремится высвободить его, передать движение от прошлого к настоящему, поверить масштабами классики наши характеры и деяния. Присущий литературе историзм — в различных формах и проявлениях — становится кинематографическим качеством.

Второе обстоятельство не менее важно. Существует объективная данность литературного текста. Как только текст становится основой картины, он приходит в сложное взаимодействие с другой объективной величиной — необходимой самостоятельностью режиссерских решений. Диалектика их столкновений, гармония или разлад этих величин, по существу, определяют успех или неуспех прихода книжного слова на экран.

Говорят, что кино добивается все большей свободы в обращении с литературными источниками. Между тем эмансипация режиссерской мысли, преобразующей страницу в кадр, началась не сегодня. Примеры можно привести весьма давние. Речь идет о другом: через литературу киноискусство подчас выходит на широкий исторический и художественный простор, где смыкается с поисками в сфере общей человеческой культуры. Этот процесс не противоречит объективной данности текста. Напротив, в его полноценном раскрытии зарождается тенденция, которую литература предлагает (если не навязывает) экранному искусству: подключиться к духовным исканиям, чьи истоки ухо-

¹ «Экран 1974—1975». М., «Искусство», 1976, стр. 60

² «Литературная газета», 11 мая 1977 г.

дят в толщу лет, минуя все еще скромную хронологию кинематографа.

Пишет критик И. Золотусский: «Современная проза как бы окликает классика, перекликается с нею и, донося до нас ее эхо, добавляет к нему свой равноправный голос. Этот призыв к отклику, оклику я вижу в сказке В. Шукшина «До третьих петухов». Она как бы окликает Булгакова, а через Булгакова и фантастику Гоголя»³.

Имя Шукшина названо здесь закономерно. Когда в сказке «До третьих петухов» в ночной тишине библиотеки зазвучали голоса оживших героев русской литературы, то эта аллегория по праву венчала писательский и кинематографический поиск Шукшина. Названные критиком «отклики» и «оклики» оказались слышны не только на библиотечных полках, но и в просмотрных залах. Словесность, классическая и современная, перекликается с кино.

Булгаковская драматургия в том числе.

Вспомним, что в подзаголовке «Бега» стояло — «восемь снов» и что пьеса была написана в манере, при которой сценическая условность дополнялась условностью фигур. Явившись из мира прошлого, они задержались на грани реальности и призрачности. «Бледнеет, отходит, покрывается тьмой и стал вдали» — такая ремарка М. Булгакова говорила о многом, в ней можно было отыскать стилевой ключ к театральной постановке.

Извлекая пьесу из сценических рамок, А. Алов и В. Наумов решились на ее слом, отбросив людские фигуры на гораздо более размашистый фон. Режиссерское решение было обусловлено причинами, которые тоже лежали в плоскости интересующих нас исторических и художественных традиций.

В свое время С. Эйзенштейн, заостряя проблему, говорил о фильмах, посвященных гражданской войне: «Они в большей мере «передают» исторического человека, чем историческое ощущение масштаба событий. Когда мне пришлось познакомиться с реальными событиями, то я узнал, что под Перекопом погибло 10 тысяч

человек в один штурм. Мы знали, что с Врангелем ушли пароходы, и думали, что их было пять-шесть. Между тем было 150 кораблей, и на них уплыло 150 тысяч человек. Если подсчитать, сколько народу прошло по югу страны к северу Крыма за период гражданской войны, то окажется, что по югу страны прошло шесть миллионов человек. Я спрашиваю, создают ли даже лучшие картины ощущение такого колоссального размаха событий?»⁴.

Сказанное выше напрямую относится к проблеме историко-революционного фильма, весьма остро сегодня поставленной, и непосредственно к режиссуре «Бега». Молодая петербургская дама Серафима Корзухина, приват-доцент Сергей Павлович Голубков, генералы Хлудов и Чарнота, тараканий царь Артур Артурович, как и другие действующие лица, вплоть до «личика в кассе», в своем движении к экрану оказались вовлеченными в мощный человеческий поток, прокатившийся по югу России в год 1920-й. Постановщики вправе были ограничить угол зрения, приблизить фильм к пьесе, не претендуя на реальный историзм в передаче географических пространств и военной хроники. Они могли бы повторить вслед за С. Эйзенштейном: «Чтобы передать этот масштаб, не нужно снимать массовку в шесть миллионов человек»⁵.

А. Алов и В. Наумов создали свой цикл картин о гражданской войне. История и человек — эта общая проблема ставилась ими в качестве практической, режиссерской задачи. Хрестоматийными стали кадры, где белые листки письма втапывались копытами в прах, возникал неторопливый голос: «Живем мы хорошо, милая мама... и боев тяжелых пока нет», а Павка уже слетал с коня, то ли раненый, то ли убитый, и заходящее в пыль солнце красило кадр красным.

Благодаря контрапункту слова и пластики страницы романа, посвященные пребыванию героя в Первой Конной, уложились в несколько планов. Это и была методика, заменявшая «шестимиллионную массовку», способная из-

³ И. Золотусский. Час выбора. М., «Современник», 1978, стр. 43.

⁴ Сб. «Из истории кино». М., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 14.

⁵ Там же.

влекать из литературного текста кинематографический эквивалент.

В «Бегах» атака на Перекоп начинается с корыта, в котором стирают знамя. Типичный для режиссеров метод мышления: из конкретного и земного появляется романтически освещенный цвет. Склонные к неожиданным, часто аттракционным решениям, они добиваются, чтобы не только в сюжете, но и внутри кадров содержалась своя микродраматургия. Огромные простыни карт в штабе Фрунзе монтируются с реальной топографией Сиваша; красноармейцы тонут в глине, похожей на библейскую «хлябь». Возникшая было ассоциация перескакивает в новую, близкую к киноцитате, когда на большом экране появляется редкая цепочка фигур с трубами и барабанами, из инструментов, облепленных грязью, извлекается музыка атаки, как некогда в «Мы из Кронштадта» оставшиеся в живых оркестранты поднимали людей в бой.

Художественная память, сохранившая образы и краски из увиденного на полотнах и на экране, приравнена к памяти реальной. Гражданская война как бы пропущена сквозь разные искусства, включая собственные кадры. Смерть командира Баева, снесенного с коня пулеметным огнем, похожа на падение Корчагина. Эти кадры роднит прежде всего пафосный, атакующий стиль. Но планы делятся, проносятся размытые бегом тела лошадей, а за ними, поднимаясь и падая, в странном прыгающем ритме движется человек, пока не припадает к земле. Успеть проследить за ним, уловить его трагическую пластику — в этом задача режиссерского взгляда; формула романтического батализма выводится на основе пристальных наблюдений за человеком.

Люди, живущие в фильме, при всей их разности, объединены судьбой-бегством. И хотя не все они сумели выдержать переход из одной образной стихии в другую, свежий ветер натуры порой колеблет их, а новые исторические размеры полотна подчас уплощают фигуры до живописных контуров, тем не менее между ними возникает общность, которая затрагивает и художественную структуру образов. В том числе психологизм: он приобретает особые каче-

ства. Это теперь скорее «аттракционный» психологизм, взрывной по темпу, ежесекундно готовый впасть в комедийные или трагедийные крайности. Общность распространяется и на саму кинематографическую ткань: режиссерская композиция «Бега» предусматривала острые столкновения разных образных слоев. Это Россия, погруженная в снега, эхом откликающаяся на благовест и на выстрелы. Это поля битв, захлестнутые конными лавинами, в бешеном топоте копыт, с ярким пятном красного знамени в центре батального пейзажа. И желто-серые, медленные по темпу кадры снов или видений, где тысячи солдат, усаженные за один стол, скрывающийся за горизонтом, вершат свой суд...

Если говорить о традициях, то способ режиссерского мышления, проявленный в «Бегах», по-своему близок мысли Г. Товстоногова. «Сегодняшняя режиссура представляется мне в виде монтажа аттракционов, сцепления эпизодов»⁶. Эйзенштейновский термин, образованный на основе театральной и цирковой практики, пройдя через кинематограф, вновь возвращается на сцену. «Ход наших мыслей, — пишет Г. Товстоногов дальше, — должен зависеть не только от возможностей театра, но и от других смежных видов искусства, в первую очередь от литературы и кино. Для себя я сформулировал это так: способ мышления — кинематографический, средства выражения — театральные». Упомянем еще и известную статью М. Ромма «Возвращаясь к «монтажу аттракционов», где он доказывает плодотворность и современность этой же идеи. Понятия «преемственность» и «ретроспекция» становятся вполне рабочими терминами.

Ретроспекция в кино не является самоцелью. Художественные тылы подтягиваются в том случае, когда режиссеры обращаются к значительным пластам жизни и литературы, внутри которых действуют сложные закономерности — исторического и нравственного порядка. Казалося, далеко отстоящие друг от друга замыслы и планы получают известную целостность.

⁶ Сб. «Взаимодействие и синтез искусств». Л., «Наука», 1978, стр. 71.

Картина А. Алова и В. Наумова побудила критиков к постановке ряда общих проблем. Точнее и лаконичнее других их суть выразил М. Блейман, сказав, что искусство здесь борется за «поэтический образ события» и против «фотографической иллюстративности»⁷. В другом месте он же назвал тенденцию, которая вполне могла быть соотнесена с «Бегом»: «Стремление противопоставить фильму-пьесе фильм-картину»⁸.

Крайности этой режиссерской позиции еще более отчетливо проявились в «Легенде о Тиле», чей образный строй оказался наиболее близок определению «фильм-картина».

Она разворачивается огромным свитком кадров, похожих на фрагменты живописного полотна. Персонажи, перенесенные на экран со страниц книги Шарля де Костера, помимо своего литературного происхождения, обнаруживают прямое родство с фигурами, изображенными на картинах голландских художников XVI века, и в первую очередь Питера Брейгеля Старшего.

Киноискусство и раньше знало случаи, когда композиционные и красочные решения заимствовались из музейных залов. В становлении кино как искусства живопись сыграла немалую роль; вопрос о «пракино», как бы заключенном в те же рамы, что и картины, интересовал многих исследователей. Известны блестящие разборы С. Эйзенштейном полотен Леонардо да Винчи, японских художников, портретов В. Серова — с целью выявить их монтажную природу, предугадать в неподвижном, застывшем красочном слое начало кинематографического движения.

Синтезу живописи и экрана посвятила ряд работ М. Андроникова, которая, в частности, писала: «В необычайно занимательных картинах Иеронима Босха и Питера Брейгеля... можно увидеть интереснейшие поиски изображения времени, своего рода параллельный монтаж и раскадровку изобразительного повествования... течение времени передано в знаменитых брейгелевских «Слепых» — несколько следующих

друг за другом моментов одного и того же действия слиты на одной картине в одном сюжете»⁹.

Чтобы проверить правильность этих наблюдений, достаточно просмотреть кадры из «Легенды о Тиле», где ожившие «Слепые», олицетворяющие разнообразные человеческие пороки, устремляются в погоню за Неле. Снятые рапидом, фигуры слепцов еще не расстались со своей живописной основой, их движения мучительно замедленны, но вся сцена — часть общей кинематографической композиции, где герои Шарля де Костера встречаются с персонажами Питера Брейгеля.

Без учета этой двойной природы образов, появившихся из слова и из красок, трудно представить себе режиссерскую концепцию «Тилия». Возникшие в связи с «Тилем» споры по поводу «созерцательности» или «сопереживания» имеют ту же причину, поскольку касаются кинематографических героев, обязанных своим происхождением в равной мере и литературе, и живописи. Фильм-картина А. Алова и В. Наумова является в известной мере уникальным произведением, где выводятся наружу источники киноискусства.

Режиссура фильма-картины подобрала ряд композиционных мотивов, структурных особенностей полотен Брейгеля. «Битва Масленицы с Великим Постом» в качестве живописного эпиграфа открывает фильм. Кадрируя полотно, заполненное множеством фигур, авторы укрупняют те или иные сценки, демонстрируя заключенное в них вполне конкретное сюжетное действие, и затем вновь единым взглядом охватывают живописное пространство. По сути, сходный принцип лежит в основе композиции всего «Тилия». Экранное полотно так же делится на десятки эпизодов или фрагментов, завершенных внутри себя и вместе составляющих подвижный свиток кадров, который разворачивается во времени и пространстве.

Полотна Брейгеля и книга де Костера объединились задолго до выхода на экраны «Тилия». Как пишет М. Алпатов: «Кличка гезы... имеет

⁷ «Искусство кино», 1971, № 4, стр. 122.

⁸ «Искусство кино», 1970, № 7, стр. 67.

⁹ М. Андроникова. Сколько лет кино? М., «Искусство», 1968, стр. 13.

то же общественное значение, что и крестьянский жанр Брейгеля»¹⁰. Это обстоятельство свидетельствует о закономерности подобного синтеза. Он не исчерпывается режиссерским своеволием и восходит к социальной природе творчества тех, чей опыт и традиции были предъявлены кинематографу. Однако любая закономерность не снимает вопроса о трудности эстетического синтеза двух разных художественных стихий, об их практическом режиссерском воссоединении. И опять речь заходит о традициях...

Говоря, например, о традициях «смеющегося народного средневековья» (М. Бахтин), проще всего было бы указать на карнавальные кадры из «Тиля», освещенные огнями фейерверков, заполненные ожившими брейгелевскими персонажами — веселящимися жителями славного города Дамме, — озвученные треском факелов, гомоном толпы, бубенцами шутов. Кадры складываются в живописный фон и впрямую иллюстрируют мысль о «карнавализации» жизни. Это верхний слой; он еще носит следы непреодоленной живописности.

Сложнее структура кадров-символов, каких немало разбросано по полотну фильма-картины. Наиболее запомнились: человек с тележным колесом на плечах, идущий в сопровождении собак по дорогам страны, и бег колеса по снежным склонам. Внесюжетные кадры читаются как «колесо судьбы»: метафора из живописного ряда переходит в кинематографический, так как, повторяясь в разных местах, скрепляет просторную композицию. Она испытывает особую нужду в подобных узнаваемых кадрах. Большинство сцен отдано главным персонажам, но помимо этих сцен (а часто и внутри) существует соединительная ткань, сотканная из таких вот кадров, работающих на воображение. Они продолжают живописную пластику в кинематографическое действие, причем нередко сняты рапидом, как, например, выразительный план катка с изящными фигурками горожанок и багровой тушей шута, купающегося в ледяной купели. Их не назовешь жанро-

выми картинками, природа этих планов другая, скорее аллегорическая, хотя они не выходят за рамки полотен Брейгеля в фантастический жанр Иеронима Босха. Не выходят, что не лишает их внутреннего движения — от реальности к аллегории и символам.

Сюжетика «Тиля» не только драматического свойства. В нее входят конфликты, рожденные контрастами красок и пластических масс, столкновения между реальностью и видениями, в конечном итоге, между плотью и духом, что прямо вытекает из литературного источника. Ромен Роллан следующим образом излагает эволюцию главного персонажа книги: «Индивидуум становится типом. Тип делается символом; он не стареет более, у него нет более плоти... Он — дух родины»¹¹.

Мысль точна, но как переложить ее на визуальный язык кино? Попросить актера сыграть «дух родины», значит обречь его на безуспешные попытки. В лучшем случае они могут привести к дурной символике. Борьба между плотью и духом, иначе говоря, одна из главных концепций искусства средневековья, превращалась для постановщиков «Тиля» в формообразующую задачу. Вот здесь снова сыграл свою роль литературный текст. Фраза Тилья — «время течет вокруг нас, как вода вокруг камня» — получила зримое воплощение в пейзаже, который снабжен дополнительным духовным смыслом: голубое, каменистое мелководье в кругах тонкой пены, разбухшие в воде листы фолианта, слова из «Песни песней». Их читает Неле, и голос, накладываясь на киноживопись, рождает обобщенный, символический отзвук.

Режиссеры и оператор В. Железняков переняли у Брейгеля его взгляд на природу. «Высокая точка зрения и широкий простор, открывающийся перед зрителем, придают им некоторое сходство с ландкартами»¹², — сказано о полотнах, которые сохранили, превратившись в кадры, топографическую обобщенность. Один из планов, снятый панорамой на 19 метров, за-

¹⁰ М. Алпатов. Питер Брейгель Мужичкий. М., ОГИЗ, 1936, стр. 19.

¹¹ Р. Роллан. Собр. соч. в 14-и томах. М., ГИХЛ, 1958, т. 14, стр. 521.

¹² М. Алпатов. Питер Брейгель Мужичкий. стр. 24.

писан так: «Неле идет по дороге, на лужайке играют дети, проходит конница испанцев, идут крестьяне с ослом, горит огромный костер. Уходят Тиль и Ламме». Протокольное описание, взятое из монтажного листа, тем не менее передает особое восприятие места действия как образного мира, где людские фигуры и пейзаж слиты в эпическом единстве.

Если вернуться к мысли Ромена Роллана, к его триаде — индивидуум, тип, символ, — то это движение, которое обусловило многоплановость литературного текста, в своем экранном варианте не выглядит завершенным. Режиссерская концепция не является цельной, потому что в ней самой происходит борьба между визуальной достоверностью человека, представшего на экране, и легендарным началом, идущим из литературного источника. Расстановка действующих лиц извлечена из народной символики книги де Костера: «Клаас — мужество, Уленшпигель — ум, Неле — сердце, Ламме — чрево». Было бы ошибкой искать в экранных образах точное, буквалистское сходство с этой символикой. И критики имели право предъявить ряд претензий к режиссерам, исходя из требований, которые обычно связаны с логикой строения полноценного образа-характера. Однако здесь многое значила та самая расстановка действующих лиц, что из литературного ряда перешла в кинематографический, помогая иногда скрыть условную живописность отдельных фигур. Причем ассоциации, идущие из культурного слоя, вживлялись в ткань образов, придавая им объем. Ламме и Тиль — коротенький толстяк, восседающий на осле, и сухопарый всадник с метлой вместо копья — в одном из кадров непосредственно адресуют зрителей к героям даже не Костера, но... Сервантеса. Режиссеры рассчитывают на память, они подсказывают путь ассоциаций с помощью живописного сколка. Порой экранное поле выглядит более широким за счет общечеловеческих мотивов, в него вписанных. Поединок героев, что вышли в бой за свободу Фландрии, снят на пленку в своей исторической и национальной критике, и, вместе с тем, фоном ему нередко служат классические литературные образы или мифологи-

ческие персонажи, как в кадрах, где Ламме дерется с великаном Старке Пиром: поединок, сопровождаемый стоном и хрипами толстяка, похож на шутовской вариант битвы Давида и Голиафа...

Фантазия постановщиков «Легенды о Тиле» питается литературой, не ограничиваясь томом, взятым как основа для экранизации. В то же время это именно режиссерская фантазия, она — предметна. Вечные спутники человечества скитаются по затвердевшим дорогам, их ноги вязнут в прибрежном песке, дождь струится по лицам. Они испытывают холод и голод, как все, радуются солнцу и любви и при этом остаются во многом героями-метафорами, живущими в особом, созданном для них мире фильма-картины. Ее необычная растянутость (сеанс длится свыше пяти часов) — показатель не только масштабов проделанной работы, но и характера замысла. Это свидетельство попытки режиссеров найти кинематографическую форму, которая сумела бы вместить весь эпический строй образов литературного первоисточника. Логика замысла обратила их больше, чем к военной хронике XVI века, к культурной хронике того времени. Экранизация книги Шарля де Костера оказалась связанной с таким режиссерским поиском, когда в отдельных фрагментах фильма-картины по-новому встали проблемы кинематографического синтеза, достигнутого на основе живописной пластики, литературного слова и зрительской памяти.

В плане художественном общий замысел выглядел как эшелонированный процесс, который вбирал духовные традиции, материализованные в слове и в красках, в аллегорических образах и в сколках с реальности, в мифологическом мышлении и в зрелищной экспрессии. Было бы явным преувеличением сказать, что все компоненты и свойства процесса получили — при выходе на экран — гармоническую соразмерность. Слоистость изображения, чрезмерность постановочных эффектов, подчас невозможность заключить отдельные фрагменты в единую композицию — все это не раз отмечалось рецензентами «Бега» и «Тиле». Тем большего внимания заслуживает главное: историзм режис-

серской манеры, связанный не только с материалом прошлого, но и с ретроспективным взглядом на само кино, как бы помещенное внутрь общего эстетического хода, начало которого — в литературе.

Среди литературных родов поэзия наиболее чутка к хронологии лет, фактов, судеб, к движению самой художественной мысли. Блоковский «музыкальный напор» времени стал образцом, которым пользуются в разговоре о разных искусствах. Рядом с Блоком стоит имя другого поэта, в чьем творчестве революционный сдвиг во времени обрел новаторскую форму шагающего стиха.

Предошущение будущего из поэзии Маяковского проникает в соседние участки его литературной работы. В том числе — в кинематограф. Связи Маяковского с новым искусством были настолько сильны, что дали право С. Юткевичу, выделив целый раздел в своей последней книге, озаглавить его — «Маяковское кино». Поэт входит в жизнь и в творчество режиссера с первых шагов. Сценическая постановка трагедии «Владимир Маяковский», принятая Г. Козинцевым и С. Юткевичем в Киеве, хотя и не была доведена тогда до конца, тем не менее дала толчок замыслу, который во многом и привел к этому теоретическому и художественному феномену: «Маяковское кино».

На протяжении десятилетий судьбы этих двух режиссеров были тесно связаны, причем не только дружескими узами, но и творческими пристрастиями: ФЭКС, фильмы о революции, приход к Шекспиру. Связывает их творчество и проблема синтеза литературы и кино. Поставленные перед необходимостью искать единство в различных по природе искусствах, они и в своем сознании преодолевают некие рубежи, сдвигая навстречу друг другу часто далеко отстоящие имена. «Не ближе ли к нему (Шекспиру. — М. З.) трагическая глыба первой трагедии Маяковского?»¹³. В этой реплике Г. Козинцева есть методологический смысл, который может помочь в нашем разговоре о поэтике литературной и кинематографической, о традициях литературной и кинематографиче-

ской мысли, о существовании текста и его экранном воплощении.

Благодаря слову изображение обретает дополнительное измерение. Мысль Г. Козинцева о «глубоком экране» можно трактовать и так. Естественно, не одна литература тому виной. Самобытное развитие кино также обусловлено динамикой масштабов, когда угол зрения на мир расширяется. В этом процессе не последнюю роль играет классика, которая выводит режиссерскую мысль на общечеловеческие позиции и вместе с тем нередко придает фильмам точные социальные ориентиры.

Замысел «Короля Лира», складываясь в политической атмосфере современности, многое черпал из вечных источников творчества. Авторы «Маяковский смеется» мобилизовали для выполнения сатирического агитзадания обширный арсенал средств — от древнего искусства балагана до новейшего метода «соляризации» мульткадров, чей цвет приобрел в их картине особую текучесть и яркость. Тот и другой фильмы перерабатывают традиции самого разного толка: от культурных и словесных до злободневно политических.

Постановка «Короля Лира» на сцене БДТ в сорок первом, книга «Наш современник Шекспир», фильм «Гамлет» отмечают движение замысла, прораставшего сквозь жизнь художника. Однако следить за ходом его мысли только по шекспировским названиям было бы неверным. Путь замысла, проложенный внутри обширного культурного слоя, ведет к современности.

Вот портретная ассоциация, возникшая у режиссера в период подготовки к съемкам: наголо стриженная голова Жанны д'Арк из фильма Карла Дрейера вспомнится ему, когда он будет работать над образом шута из «Лира». Шекспировский персонаж окажется похожим на узника концлагеря.

Вот другой слой — литературный. Рядом с «Лиром» существует намерение экранизировать «Бурю», последнюю пьесу драматурга, после которой он уходит из театра, возвращается в Стратфорд. План постановки фильма «Уход Толстого». Обширная, изложенная в рабочих дневниках «Гоголиада». Замыслы неочи-

¹³ «Искусство кино», 1977, № 7, стр. 148.

данно скрещиваются. О толстовском неприятии шекспировских пьес и о поразительном совпадении уходов Лира и Толстого говорил С. Михоэлс, исполнитель роли короля. Об этом же писали В. Шкловский и С. Юткевич. Связи множатся, они не поддаются обычной логике. «Волшебный плащ Просперо (персонаж из «Бури». — М. З.), как это ни странно, чем-то связан для меня с «идеалом шинели» у Акакия Акакиевича»¹⁴ (Г. Козинцев). Судьбы авторов и героев тяготеют друг к другу. Исходы Шекспира, Лира, Толстого, разорвавших привычные границы бытия, тревожат воображение режиссера. Он отдает себе отчет, что близок к последнему рубежу, подсчитывает замыслы, сводит их в целое.

Еще один, может быть, главный слой — реальный. «Лир» едва ли не самая жестокая пьеса мирового репертуара. Большинство персонажей, прежде чем покинуть сцену, уходят из жизни. Злодейски умерщвлена — в петле — любимая дочь Корделия. «На дыбе жизни» кончает свои дни Лир. Титулованные персонажи не исчерпывают списка жертв. В развязанной войне гибнут те, кому Шекспир не дал имен, но режиссер в массовых сценах наделил их если не характерами, то свойствами живых людей, чья гибель умножает тяжесть трагического.

Вот почему «Лир»: «кровавая мелодрама вошла в быт» — пишет Г. Козинцев, имея в виду — «будни государственных переворотов»¹⁵. Он продолжает: «Надо смотреть военные хроники. Кадры, снятые нашими хроникерами, кажутся мне совершенными по передаче истинного трагизма... Хроникальность как стиль?.. Да нет... Дело в глубине человеческого горя»¹⁶. Говоря о ключе, которым можно открыть «Лира», режиссер видит его отлитым из «осколков мин, колючей проволоки концлагерей, политических наручников, решеток тюрем»¹⁷.

Другой художник в эти же дни очень близок в своих раздумьях к мысли Г. Козинцева, хотя далек от Шекспира. Вслед за докумен-

тальным «Обыкновенным фашизмом» М. Ромм снимает и монтирует «И все-таки я верю» — фильм о тревогах мира, который он не успевает закончить. И снова не «хроникальность как стиль», а политическая современность, перенесенная на пленку со всеми ее «экстремами» — этим понятием, передающим трагизм повседневности, М. Ромм часто пользовался, работая над гитлеровской хроникой и над кадрами, снятыми с мира сегодня.

Двигаясь по разным руслам, замыслы сходятся. Один из них овеществляется в шекспировском материале, другой — в документальных свидетельствах.

Наряду с реальностью литература продолжает питать режиссуру «Лира». Человек и эпоха, враждебная ему, буквально нависшая над маленькой фигуркой в кадре, — этот образ вбирает в себя стилистику «Шинели» Г. Козинцева и Л. Трауберга. Пропорции пространства нарушены, гоголевский гротеск сдвигает экранную реальность в фантастику. Спустя много лет эстонский актер Юри Ярвет, исполнитель роли Лира, напишет о работе с режиссером: «Он нередко говорил о «фантастическом реализме» как о преодолении правдоподобия внешних примет ради куда более важного — выявления сущности»¹⁸. Прошло время, но цель не перестала быть актуальной.

Возникает вечная проблема подлинности и условности экранного зрелища, которая неотрывна для режиссера от литературных традиций. «Вываться где-то из рамок «как в жизни»¹⁹, — записывает Г. Козинцев. И опять он вспоминает Гоголя: ведь бричка Чичикова в одном из будущих кадров должна превратиться в птицу-тройку...

Мысль пульсирует между реальностью и литературой. Входя в шекспировский мир, равный мирозданию, Козинцев боится потерять в нем земное: «Будет, конечно, и вселенная, лишь бы огород получился»²⁰. Ирония обращена к себе, и не только к себе. Кинорежиссура семидесятых годов, как и раньше, ищет диалектику масштабов. Герои свободно пересекают границы,

¹⁴ «Искусство кино», 1975, № 8, стр. 85.

¹⁵ Г. Козинцев. Пространство трагедии. М., «Искусство», 1973, стр. 31.

¹⁶ Там же, стр. 37.

¹⁷ «Искусство кино», 1977, № 7, стр. 148.

¹⁸ «Искусство кино», 1974, № 11, стр. 93.

¹⁹ «Искусство кино», 1977, № 7, стр. 138.

²⁰ Там же, стр. 152.

земля проплывает под крылом самолета, за столиками европейских кафе сходятся разноязычные персонажи. Этот набор внешних примет порой становится трафаретом.

Г. Козинцеву открывалось иное пространство, названное им «пространством трагедии». В одном из кадров Лира и Корделию увлекает за собой поток беженцев, поднятый войной. Герои, чье место на авансцене, затеряны в толпе, захлестнувшей экран. Непривычная композиция для шекспировских персонажей. Она больше походит на хронику второй мировой войны. Трагедия нуждалась в естественном пространстве, в просторах земли и неба, чтобы вместить этих новых участников действия. Метафорический смысл, рожденный словами «пространство трагедии», раскрылся в условиях экранной реальности.

Народный фон в «Лире» есть производное от поэтической традиции. Прежде, чем зритель видел павильонную сцену ухода Лира, раздавшего королевство дочерям, на экране длились натурные кадры людей, скитавшихся по дорогам страны. Это кадры молчания; их сопровождает колесный скрип, лица скрыты под капюшонами, вереницы путников повторяют очертания холмов, древние валуны перекрывают фигуры, ноги в опорках заполняют пространство. Народная сцена разложена на планы, исполненные динамики масштабов, а смысл ее близок к пушкинскому: «Народ безмолвствует...»

Вдвинуть в пространство народную массу, и на ее фоне разыграть шекспировский сюжет. Это и был основной режиссерский контрапункт «Лира»: мучительно достигаемая гармония меж физическими размерами кадра, увлекающего взгляд в глубину, и духовным началом, идущим из текста, отраженным в характерах и словах.

Единство человека и пространства стало в картине процессом, где, может быть, наиболее заметно обозначились срез меж литературой и экраном. Результаты оказались неоднозначными. Когда сегодня пересматриваешь сцену бури («Дуй, ветер, дуй, пока не лопнут щеки!»), то кажется, что фигура Лира и его голос тонут в клубах тьмы и света, в шекспи-

ровских раскатах грома и слепящих вспышках молний. Общение героя на равных с природной стихией, одушевленной его страстями, не достигло той меры естественного величия, какую можно было ожидать от сцены, где слышится эта повелевающая интонация: «Ты, гром, в лепешку сплюсни выпуклость Вселенной!»

Вспомним, что и гамлетовское «Быть или не быть?» несколько разочаровало в предыдущем фильме Г. Козинцева. Зато на первый план, как не раз отмечали, неожиданно вышел не монолог, а диалог принца с мнимыми друзьями в сцене с флейтой: «На мне играть нельзя...» Право на человеческое достоинство, высказанное негромко, было настолько ощутимым, что в зале возникло зрительское эхо, диалогичность приобрела новое измерение. Многие увидели здесь не частный случай правильно найденной актерской интонации, но нечто большее — веление времени, сказавшееся на замысле «Гамлета» Г. Козинцева.

В «Лире» столь же неожиданно зазвучала негромкая сцена бури, снятая на каменистом «библейском» ложе, а тихие, овеванные солнечным теплом и светом кадры с тонкой, длинной травой, похожей на волосы Лира, когда он ползет по земле в поисках съедобных клубней и сохраняет в этой некоролевской мизансцене покой и значительность: «Король, до кончиков ногтей — король...»

Вряд ли здесь можно говорить о сознательном смещении акцентов. Как видно из рабочих тетрадей, режиссер с самого начала думал о сцене бури, опасаясь, чтобы она не выглядела просто «плохой погодой». Вместе с тем, не случайно поиск единого масштаба для «вселенной» и «огорода» дал свои плоды в сцене, исполненной земной силы и красоты, заключенной скорее в образной кинематографической пластике, чем в слове.

Свершившееся режиссерское намерение отметил С. Юткевич: «И даже могущественное слово не в силах описать эту слиянность человеческого лица с движением природы»²¹.

Диалектику противоречий между «могущественным словом» и экранной пластикой испы-

²¹ Сергей Юткевич. Шекспир и кино. М., «Наука», 1973, стр. 153.

тал на себе и сам постановщик «Отелло». «Красочная, ренессансная образность «Отелло» С. Юткевича в свое время вызвала всеобщий интерес и ожесточенные споры среди знатоков, толкователей Шекспира, часть из которых упрекала режиссера в избыточной кинометафоричности, в чрезмерной щедрости постановочных средств и даже... в «геральдике». Режиссерская концепция основывалась на полноте духовной, чувственной жизни шекспировских героев и на античных мотивах, сохранившихся в облике средиземноморской культуры («...эти греческие храмы, убежища богов, куда неожиданно бросается Отелло в белой тоге Эдипа!»²² — писал о фильме Жан Кокто). Вместе с историей в фильм вошла злободневность: он снимался в дни, когда с концом эры «малюкартинья» обновлялось само кино, испытывая прилив новых сил, когда «возрожденческое» начало с этим обилием художественных красок невольно усиливало тональность кадров «Отелло».

Козинцевский «Гамлет» был черно-белым, сохраняя при этом пышность королевского двора, изощренность мизансценировок и власть кадра-метафоры, вроде железного, похожего на клетку, корсета Офелии, который заменил гигантские решетки, нередко закрывавшие театральные порталы («Дания — тюрьма»). Режиссерская концепция в первую очередь предусматривала исполнителя роли принца как главную фигуру творческого процесса. Своеобразный актерский эгоцентризм И. Смоктуновского заполнил собой весь предоставленный ему объем кадров.

По сравнению с «Гамлетом» «Лир» кажется поставленным «в сукнах». Аскетизм Питера Брука, известного постановщика шекспировских пьес, повлиял на Г. Козинцева. Но в решающей степени здесь сказался закономерный ход его собственной режиссерской мысли, следующей к оголенному, как в притче, смыслу трагедии, где с человека совлекаются пышные одежды и он остается «голым, как червь», на опустошенной земле. Именно отсюда идут и съемки на сланцезольных пустырях, и манера поведения актера в кадре, когда он не скован ни

сложным историческим костюмом, ни постановочными эффектами. Сюда же можно добавить стремление режиссера к тому, чтобы человек в пространстве фильма не был скован величием литературного памятника, который воспринимался в контексте современности и в контексте кинематографа, включая стиль военных хроник.

«Человек и история — вот тема трагедии»²³. Итоговая мысль режиссера относится не только к его фильму. Она справедлива и для цикла картин о войне. Для фильмов, где виден слом времени, наступивший в ходе революционных событий. Литература приняла участие в этом кинематографическом поиске. Его начало восходит к первым годам советского искусства. Вспомним, например, рассказ С. Юткевича о постановке Г. Козинцевым «Царя Максимилиана»²⁴ — народной драмы с царями, неверными детьми, могильщиками и шутами. Здесь явно просматривается генеалогия «Лира». А позже вместе с Л. Траубергом он слушает, как Маяковский читает написанный по их просьбе сценарий «Позабудь про камин». Сценарий показался им настолько необычным, что они не решились взяться за него. Спустя полвека этот сценарий и пьеса «Клоп» легли в основу фильма «Маяковский смеется» С. Юткевича и А. Карановича.

Разве по-своему не знаменательна эта переключка замыслов, дат, имен, переключка литературы и кино?

Автор «Клопа» для сцен, происходящих в будущем, выбрал год 1979-й. Разница с датой выпуска фильма — 1975 год — не столь велика. Маяковский забрасывал свои пьесы в завтрашний день, причем делал это с помощью прямого переноса действия и благодаря агитационному призыву: осовременивать его замыслы, начинать их сиюминутным, злободневным содержанием спустя десятилетия.

Метод обрисовки действующих лиц, которых он называл «оживленными тенденциями», нес в себе повышенную мобильность, готовность к жизни в новых условиях. Обобщенные фигу-

²³ «Искусство кино», 1970, № 3, стр. 116.

²⁴ Сергей Юткевич. Шекспир и кино, стр. 142.

²² «Летр франсез», 1956, 3. V.

ры насквозь просвечивали тенденциями — сатирическими и авторскими. Последние также четко сформулировал Маяковский: «Из бытового мещанства вытекает политическое мещанство».

Драматическая литература при переводе на экран вновь обнаружила историзм, подчеркнутый и как бы вынесенный на поверхность самой режиссерской трактовкой. Она оказалась достаточно необычной... «Маяковский смеется» вобрал в себя различные виды и свойства кинематографического зрелища.

Игровой сюжет с живыми актерами.

Документальные кадры.

Куклы.

Рисованную мультипликацию.

Фрагменты из зарубежных фильмов.

Пародии на них.

Все то, что обычно распределялось по разным картинам, было собрано в одной. Экспериментальный характер работы С. Юткевича и А. Карановича диктовался общим замыслом и его исторической сердцевиной: движение времени, свойственное поэтике Маяковского, увлекло за собой разнообразные художественные традиции, сдвинуло с места основательный пласт культуры.

Не всегда эти традиции были напрямую связаны с наследием автора «Клопа». Принцип «коллажа», которому С. Юткевич посвятил немало страниц в своей книге «Модели политического кино», из сферы изобразительной перешел в другие искусства, прививая им демократизм, смешивая «низкие» и «высокие» жанры, обнаруживая свои агитационные возможности, например в плакате. «Коллаж» рассматривается как частный случай монтажного мышления, присущего не только кино, но искусству XX века.

Благодаря «коллажу» на пленку оказались сняты не одни сюжетные мотивы сценария «Позабудь про камин» и пьесы «Клоп», но как бы развитие «низких» искусств на большом отрезке, начиная с балагана и ярмарочных зазывал. В конце концов, можно и так понять роль Ведущего, исполненную А. Каплером. Для большинства зрителей он был связан с воспоминаниями о передачах «Кинопанорамы». А сам он вспоминает о первых постановках

пьес Маяковского, являясь свидетелем и участником жизни искусства тех лет. Приглашение к просмотру, переход с телеэкрана на большой, живое свидетельство о времени и о себе — функции хорошо знакомого седого человека, появившегося в кадре, множились на глазах.

Метод обобщенных литературных характеристик, «оживленные тенденции» были переложены С. Юткевичем и А. Карановичем в зримый образ нэпа. Монументальная Сухаревка, сделанная методом перекладной мультипликации, где меж холмов бюстгальтеров на фоне частников с разинутыми пастями шествуют рисованные мадам Ренессанс, Олег Баян и Пьер Скрипки. На строение этого образа пошел материал, хронологически близкий — приключенческая лента, муьтрисунок, стилизованный в манере тогдашних карикатур, знойные альбомные открытки. Совершая вылазку в нэповскую Москву и выклеивая на экране, как на стенгазете, сатирический калейдоскоп, авторы сохраняют чувство дистанции. Они подчеркивают направленность сегодняшнего взгляда на вчерашнее и делают это, нередко минуя рамки пьесы, но не выходя при этом из сферы общих литературных традиций. Вокруг Скрипкина, уходящего за облака маленькой головкой, вьется Баян-Мефистофель в плаще, распахнутом в виде крыльев летучей мыши. Мультикадры возникли из критического комментария к пьесе. Критика не раз отмечала классическую традицию, подхваченную Маяковским, сравнивая персонажи его пьес с такими фигурами, как Тартюф, Хлестаков или Расплюев. Олег Баян был уподоблен гетевскому герою. Критический комментарий авторы внесли в монолог Ведущего: «Идеолог Присыпкина, его, так сказать, доморощенный Мефистофель». Эта реплика обрела зримую форму мультикадров, озвученных знаменитой оперной арией, конечно, иронически переложенной на новый текст. Одушевленная реплика-прием подчеркивает дистанцию между пьесой и ее экранизацией. Он восходит к брехтовской эстетике, к приему «очуждения». Если вспомнить, что роли и исполнители в «Маяковский смеется» разведены между куклами и

актерами, что здесь также существует художественная дистанция, то можно согласиться с мнением о фильме одного из зарубежных рецензентов: «Это скорее кинематографическая форма того, что хотел создать Брехт своим эпическим театром»²⁵.

С. Юткевич и А. Каранович сознательно «экранизируют» вместе с драматургией Маяковского ряд сопутствующих ей эстетических воззрений и приемов. Они вводят фильм в художественный контекст времени.

Рядом с сатирическими эпизодами режиссеры монтируют кадры, претендующие на серьез, рассчитанные на зрительское сочувствие и даже — на чувствительность. Самоубийство Зои Березкиной сыграно куклой. Потерявшая без ниток упругость, ставшая тряпичной, в полосатой маечке брошена она на ширму, откуда ее бережно снимает и уносит И. Саввина. Как и их предшественники, авторы фильма убеждены, что куклам и рисункам можно доверить весь спектр человеческих страстей. Еще в сценарии, названном ими «Феерическая комедия»²⁶, они написали сцену операции, где Зоя Березкина раскрывалась «как створки анатомического атласа»; когда же из плоского, рисованного сердца пинцетом удалялась стрела, появлялась маленькая, живая капля крови. Сцена не была снята, но остался принцип «одушевления» литературных образов в кинообразы, не скрытый за ширмами, видимый в своей технологической изнанке и тем не менее рассчитанный на зрительскую боль.

В сатирических же сценах люди и манекены взаимодействуют с той мерой свободы и естественности, какие издавна были свойственны агитспектаклям, злободневным обозрениям типа «Синей блузы» и кукольным представлениям. Традиции дополняются личным режиссерским опытом. Гости-манекены на свадьбе в парикмахерской «Красный вежеталь» перекочевали сюда из спектакля Театра сатиры, а из фильма «Баня» прибыла начальственная кукла с выдвинутыми ящичками-карманами. «Фактура куклы приобретает отблеск отполирован-

ного дуба»²⁷, — писал о ней С. Юткевич, намекая на то, как расхожий и нелестный литературный эпитет может стать видимым свойством персонажа.

Печальная «кукольная» судьба Березкиной, мещанство в виде «марионетки» Присыпкина, руководящий «дуб» — персонажи фильма вызывают к зрительским ассоциациям, которые хранятся в памяти и в литературных пластах. При всей изощренности изобразительных решений фильм в равной мере опирается на слово.

Подключение к «Маяковский смеется» традиций, опыта литературы и смежных искусств происходит различными путями, часть из которых минует прямые зрительские ассоциации. Возникает проблема режиссерских «сносок» и «цитат», чьи источники далеко не всегда общедоступны. Некоторые ассоциации переходят при этом из разряда зрительских в разряд чисто режиссерских. Хиппи, которые выскакивают из бочек, есть рисованная цитата из «Стачки», где шпана живет в бочках, врытых в землю. Ресница, наклеенная под глазом Скрипкина, взята у Алекса, героя «Заводного апельсина». Чудовище Лох-Несс нежно нюхает цветок, как бык на арене корриды в мультипликации Диснея. Перечень «киноцитат» не исчерпан. Зарубежное турне героя «Клопа», которое заканчивается на льдине, куда его выплескивают волны, перенесенные на экран с полотен Хokusai, выглядит иногда, как спародированный сеанс фильмотечных лент в «Иллюзлоне».

На фоне репертуарного потока иных картин, где, по выражению Г. Козинцева, «сфотографированная жизнеподобность сходит за правду»²⁸, условный, красочный, похожий на игру мир этого фильма напомнил о возможностях, которыми располагает кинематограф, когда перед ним ставится задача перевести литературу в кадр: в этот процесс оказались вовлеченными и соседние искусства, а также собственная история кино, способная оказать существенную помощь искусству современности.

²⁵ Г. И. Шлегель. — «Ди тат». Франкфурт-на-Майне, 1975, 16 августа.

²⁶ «Искусство кино», 1971, № 4, стр. 161.

²⁷ «Искусство кино», 1960, № 9, стр. 37.

²⁸ Г. Козинцев. Пространство трагедии, стр. 98.

Проблема взаимодействия искусств исторична. На разных этапах вопросы художественного синтеза неизменно привлекали внимание теоретиков и практиков. С появлением ТВ проблема приобрела особую актуальность. Возникло триединство — кино, театр и телевидение. В основе этого триединства лежало слово. Драматическая литература, проза и поэзия рассматривались в качестве одного из главных источников взаимодействия искусств. Экранизации на ТВ, как некогда в кинематографе, явились первичной формой освоения в новой области накопленного за века творческого опыта.

Среди писательских имен, мелькавших на голубом экране, чаще других появлялось — «Чехов». Объяснение напрашивалось самое простое: из необыкновенного жанрового разнообразия его произведений легче было черпать то, что каким-то образом отвечало начальным поискам в сфере художественного телефильма. Короткие рассказы, водевили, фельетоны, зарисовки — весь этот «карусельный» охват российского быта и типов, казалось, заранее был заготовлен в расчете на малые формы ТВ. Затем возникли монологичная «Скучная история» с Б. Бабочкиным и сериал «Моя жизнь» — в ряду других вещей они открыли новые возможности чеховских телестановок, ориентированных на духовную глубину и пристальность наблюдений за человеком.

Не вдаваясь в подробности этой темы, имеющей свой круг вопросов и своих исследователей, выделим главное: Чехов оказался не только писателем на все времена, но и на все искусства. Поэтикой его творчества стали поверять движение образных форм в различных художественных областях и их стыковку, как, например, в статье М. Туровской «Кино — Чехов-77 — театр»²⁹.

Если обратиться непосредственно к вопросам литературной основы кинорежиссуры, то обнаруживается и другая закономерность. Не сговариваясь, критики отмечали, что удача (при прочих равных условиях) приходит к

постановщику в том случае, когда отдельная вещь из чеховского репертуара, переложенная на экран, вбирает в себя признаки его целостной творческой манеры. Та же М. Туровская писала по поводу «Механического пианино», что авторы фильма «создали нечто вроде модели типовой пьесы Чехова». Термин «моделирует» (чеховский мир) часто встречается в рецензии³⁰ А. Свободина на эту же работу Н. Михалкова.

С другой стороны, целостность вовсе не означала — замкнутость. Безнатурная экранизация «Дяди Вани», где герои не покидали пределов дома и не «имели никаких контактов с волей»³¹, по выражению В. Демина, в своем художественном посыле была настолько экспансивна, что критик нашел возможным сравнить Войницкого с Гамлетом, князем Мышкиным и даже... Христом. Очевидно, дело было не только в личности И. Смоктуновского, исполнителя роли, но и в особенностях чеховской поэтики, выявленных актером и кинематографом. Т. Шах-Азизова готова была увидеть эти особенности в фильмах Чаплина, у которого, по ее мнению, «есть редкое чеховское сочетание человеческого с эксцентризмом»³², в козинцевском «Гамлете» она тоже отыскивает «чеховский «тонус».

Легко спорить с отдельными оценками и сравнениями, но сама мысль о «чеховском» начале, что входит в природу разных искусств, представляется плодотворной. Тем более что эта мысль согласуется с режиссерской практикой. Диалектика замысла, когда постановщик видит чеховскую вещь в масштабах всего творчества писателя и одновременно как бы размыкает мир его образов, подключает их к эстетическим накоплениям разных искусств — эта диалектика накладывается на общие процессы, внутри которых происходят контакты между литературой и кино.

Процессы взаимодействия по-своему отразились в фильме С. Юткевича «Сюжет для не-

²⁹ «Искусство кино», 1977, № 10, стр. 121.

³¹ «Книга спорит с фильмом». М., «Искусство», 1973, стр. 188.

³² Т. Шах-Азизова. Чехов, кино и телевидение. В сб. «Вопросы киноискусства», вып. 15. М., «Наука», 1974, стр. 142.

²⁸ «Искусство кино», 1978, № 1, стр. 103.

большого рассказа». Любопытно, что начиная с «Сюжета...» в чеховских экранизациях на первый план выходит проблема чисто режиссерского свойства — о соотношении героев и среды действия. Казалось бы, эта проблема «одна из...», но нет: именно с нее, как правило, начинался разговор о фильмах. В большинстве кадров «Сюжета...» актеры играли на фоне рисованных декораций — прием сам по себе не новый, открытый еще Мельесом в его «феериях». С тех пор прием использовался в разных целях. Достоверность человеческого поведения и условность декорационной среды нарочито смешивались в кадрах. Цель, преследуемая С. Юткевичем, была уловлена тотчас же. Чехов (Н. Гринько), который с первых планов поражал внешним сходством, по мере развития действия выглядел все более чужеродным внутри рисованного, «виньеточного» быта, словно извлеченного и смонтированного из подшивок журнала «Нива». Мишура — однолинейная, плоская, хотя и не лишенная изящества «ретро», — и объемный живой характер разводились визуально. Мысль о художнике, опередившем время, приобретала едва ли не оптическую четкость. Собственно режиссерская проблема о соотношении героя с экранной средой поднималась в уровень с проблемой социальной — человек и время, — она решалась кинематографически и по-чеховски.

Режиссерский замысел «Дяди Вани» не был столь графически ясен. Однако и здесь критика заговорила в первую очередь о том, как кинематографическое прочтение пьесы свершилось без выхода на натуру; фильм не потребовал расширения художественной территории для действующих лиц. Обветшалый дом стал их единственным прибежищем, но он не был похож на сценическую коробку. Режиссерская композиция развернула дом изнутри, раскадровка увеличила его физическое пространство, хотя оно оставалось замкнутым. Взгляд наталкивался на стены, а открытые двери вели в еще одну замкнутую среду. Соотнесенность героев с атмосферой жизни и на этот раз прочитывалась в чеховском контексте: тяга к иной действительности, к свободному и разумному существованию многократ-

но усиливалась благодаря экранному пространству, закрытому внутри кадра. Его границы нарушались лишь авторским вмешательством, когда на экран выкладывались фотографии голодающих крестьянских семей. Стилистически резкий документальный выброс в другой мир подчеркивал изолированность первого.

Стоило появиться «Механическому панино», как рецензенты дружно отвели одно из главных мест — имению, где разворачивалось действие. Со слов режиссера, его занимали «диалогические отношения героя со средой»³³.

В свое время «Сюжет для небольшого рассказа» точно соответствовал отмеченной выше закономерности, когда в орбиту кинематографического замысла попадает не одиночное произведение Чехова, но «чеховское». Сценарий Л. Малюгина предоставил режиссеру возможность рассказать о провале «Чайки» в Александринском театре как о нравственном испытании, которое открыло зрителю в едином художественном масштабе произведение и личность писателя. Неудача первой постановки на самом деле отделила свершенное и достигнутое в его творческой судьбе.

При всей несхожести стилевых манер и режиссерских почерков «Дядя Ваня» А. Михалкова-Кончаловского, по сути, развил ту же чеховскую тему о разных подходах в оценке человеческих деяний.

Платонов, герой ранней пьесы (на ее основе снято «Механическое панино»), явился литературной предтечей дяди Вани. Вопреки писательской хронологии в фильме он продолжил этот кинематографический тип и заложенную в нем нравственную тему. Интересно, что и в следующей работе, в фильме «Пять вечеров» по А. Володину, режиссер вновь занялся проблемой, связанной с биографией героя, чей жизненный успех (или неуспех) воспринимается по-разному, в зависимости от точки зрения.

Конечно, раздвигая рамки «чеховского», мы рискуем потерять в четкости исторических границ. Но эта мысль, условно говоря, — о «карьере», духовной или видимой, настойчиво извлекаемая кинематографом из чеховского насле-

³³ «Искусство кино», 1978, № 11, стр. 97.

дия, позволяет ему войти в социальные реалии наших дней.

Связующие нити проходят и через собственно художническую ткань. В одном из эпизодов «Сюжета...» Чехов, в вечер неудачной премьеры «Чайки», толчком открывал дверь театра и, нарушая логику реального пространства, попадал на огородные грядки, где его ожидала сестра. При взгляде на этот кадр угадываешь, что здесь воспроизведен «огород» в том понимании, каким он представлялся режиссеру «Короля Лира», то есть увиденным в ракурсе «Вселенной». Уходящие к горизонту гряды, повторяющие выпуклость земшара, оказываются на какое-то время экранной площадкой для героев «Сюжета...». Решение, принятое в обход бытовых пропорций, понадобилось С. Юткевичу, чтобы зримо расширить пределы чеховского материала и перевести его в образ, в котором бы чувствовались отзвуки «вселенского». Решение аттракционное, внешне — не чеховское, найденное скорее в брехтовском театре и в современном кино. Впрочем, не зря так много пишут о трансформации «чеховского» применительно к новым языковым средствам развивающегося искусства. Сам автор «Чайки» вовсе не предполагал, что аллегория в его пьесе может ограничиться запахом «серы» (по реплике Аркадиной), чучелом птицы или эмблемой на занавесе. В этом смысле кадр с Ликой из «Сюжета...» в эпизоде на станции Лопасня, где Марина Влади похожа в своем воздушном платье на «бабочку», вполне чеховский, если воспринимать кадр не в словесном, а в экранном выражении — с этим мокрым перроном, осенним воздухом и легким, летним абрисом женской фигуры. Контраст природного, натурального и искусственного, будто вырезанного из другого материала и наложенного, как аппликация, подвинул съемочный план к аллегории, говорящей о времени ушедшем на языке сегодняшнего искусства.

В фильме «Дядя Ваня» бытовой антураж сохранял свои обычные пропорции и устойчивость. Но зато люди внутри этого привычного мира жили, «начиненные пироксилином»³⁴.

Критик почувствовал, что в данном случае требуется иной лексикон: духовное существование персонажей настолько интенсивно, что зрители заряжаются предощущением «взрыва». «Фитиль тлеет»³⁵ — это уже из статьи о «Механическом пианино». Терминология больше соответствует гулкому эху бомб, нежели сценическому выстрелу из револьвера Войничского.

Почему фраза из чеховской записной книжки взята как название фильма — «Механическое пианино»? Взята не только фраза. Эпизод, где «черная кость», работник имения, исполняет музыкальную пьесу, потом встает, уходит, но пианино продолжает играть, где падает в обморок сомлевшая от жары и звукового чуда молоденькая жена Платонова, поставлен и снят аттракционно. Его смысл, вероятно, не ограничивается видимым, зрители и критики принялись толковать о пианино, как о символе бездуховности, хотя режиссер несколько иронически воспринял «подробные выкладки о символике нашего фильма»³⁶.

Плотная, предметная художественная ткань фильма с трудом поддается символической расшифровке. Скорее можно говорить о чеховском «сочетании человеческого с эксцентризмом», если вспомнить эту формулу. Тем более что герой, совсем как Чаплин в «Новых временах», прыгает в реку, где вода ему по колено. Правда, для Платонова это было не купанием, а попыткой покончить счеты с жизнью. В любом случае, ассоциация возникла незамедлительно.

Эксцентризм решений в «Механическом пианино» проистекает из чеховской поэтики, наследуя, вместе с тем, собственные кинематографические традиции. «Брачный крик марала в лесу» — номер, исполненный Щербуком, этот утробный рев, исторгнутый посиневшим от натуги помещиком, эксцентрически озвучивает фильм. Номер воспринимается как звуковая гипербола; она готова вывести действие за бытовую грань. Однако выход в символику и аллегорию затруднен целостностью этого мир-

³⁴ В кн.: Книга спорит с фильмом «Мосфильм»-УП. М., «Искусство», 1973, стр. 181.

³⁵ «Искусство кино», 1977, № 10, стр. 128.

³⁶ «Искусство кино», 1978, № 11, стр. 87.

ка, воспроизведенного на экране в равновесии героев и среды, в их «диалоге» и в соразмерности художественных частей, приемов, режиссерских средств. Они кажутся вполне жизнеподобными, так как равны в своей условности. Эта условность особого толка: она не минует ни быт, ни психологизм, но возводит их в новую степень, обостряя зрелищность, восприятие фильма.

Целостность режиссерского видения, достигнутая на основе текста, воспринятого и выстроенного как часть целостного литературного мира, заслуживает особого внимания. Это процесс, который для постановщика начался задолго до «Механического пианино». Он говорил о двух пластах материала в «Рабе любви» (история актрисы и сюжет с большевиком-оператором): «...они, к сожалению, не объединились так, как бы мне хотелось... Там произошло насилие над материалом, и оно заметно»³⁷.

В чеховском фильме диалог между персонажами и средой устанавливает на экране известную художественную гармонию, хотя характеры людей полны дисгармонии и противоречий. Впрочем, не нужно преувеличивать сложности этих характеров. В них угадываются контуры героев пьес, принадлежащих перу зрелого Чехова. «Механическое пианино» называют «конспектом» чеховской драматургии. Сравнение верно и в том смысле, что характеры в фильме заданы несколько тезисно, легко управляемы, охотно подчиняются режиссерской оркестровке и сильны близостью друг к другу, единством художественного организма.

Впервые появившись на экране, люди сразу же попадают под власть коллективной эмоции: они пробуждаются после зимней спячки. Эмоция почти физиологического свойства. Так она сыграна и снята на фоне роскошного летнего утра — с бликами солнца на самоварных боках, сладким дымком папиросы, сочной зеленью травы. Гармония кадров демонстративна, а режиссерский замысел очевиден: в праздничной атмосфере сцены начинает складываться образ томительно праздной жизни — имен-

но это состояние, накапливаясь от кадра к кадру, изменит тонус действия. Разовьется другая коллективная эмоция, близкая к истерике.

Принцип коллективного портрета требует локальных, но ярких, запоминающихся характеристик. Режиссер и актеры следуют ему, распределяя между персонажами броские, заголовочные идеи и столь же отличные манеры поведения. Щербук, одержимый идеей борьбы «белой кости» с «черной», Серж Войницев — слезливый либерал, желающий отдать крестьянам свои костюмы, — эти фигуры разведены, однако шаржированные характеристики сдвигают их навстречу друг другу.

Н. Михалков одинаково свободно обращается с фигурами из первых рядов и с теми, кто близок к фону. Через профиль спящего старика Трилецкого открывается перспектива большой террасы. Лицо превращено в кулису, чтобы подчеркнуть глубину кадра. Актер (П. Кадочников) играет с верным ощущением размера роли. Засыпая на ходу, его герой успевает изложить свой взгляд на вещи: «Вот где она и есть, эта эмансипация женская... Ты ее, значит, в плечико целуешь, а от нее порохов, ганинбалами пахнет». Вскользь, без нажима, на одной-двух репликах персонаж приоткрывает — вместе с глубиной кадра — прошлое помещичьей усадьбы, откуда он извлечен для смеха и для исторической перспективы. Режиссер строго не закрепляет и не разграничивает эти функции. Здесь есть элементы игры, маскарадных вольностей. Недаром герои фильма любят рядиться, разыгрывать фанты, подчас ведут себя, как на сцене. Улавливая эту связь между авторской манерой и поведением персонажа, М. Туровская обозначила ее так — «веселая театрализация кино»³⁸.

Роль живописных традиций, непосредственное участие в постановке фильма художников А. Адабашьяна, А. Самулекина и оператора П. Лебешева не менее велики. Недаром в одной из статей возникло примечательное определение — «сюжет керосиновых ламп»³⁹. Ря-

³⁷ «Искусство кино», 1978, № 11, стр. 99.

³⁸ «Искусство кино», 1978, № 1, стр. 101.

³⁹ «Искусство кино», 1977, № 10, стр. 132.

дом с «театрализацией» легко проставить и другие термины, которые могли определить культурный слой, откуда произрастает замысел «Механического пианино».

Говоря о сближении кинематографического взгляда с чеховским, надо иметь в виду и жанровые образования. Некоторые особенности режиссерского замысла обозначаются здесь нисходящей жанровой цепочкой: гротеск — шарж — сатира — комедия. Цепочка не замкнута. В ее звеньях можно обнаружить следы истинных драматических переживаний и вольную легкость отношений, сентиментальные нотки и мелодраматизм. Большинство оттенков и свойств жанровой партитуры «Механического пианино» проигрывает А. Калягин в роли Платонова. Актер превращает их в оттенки поведения, в свойства характера. Если попытаться отыскать его зерно (по аналогии с репетиционным методом), то, вероятно, надо привести следующую реплику: «Это только кажется, что все еще впереди, что жизнь длинна и счастлива, что сейчас можно прожить так, начерно, а потом все поправишь... Никогда ничего не бывает потом». Текст выглядит вполне современным, особенно если сравнить его со словами героя из «Пяти вечеров»: «...у меня в семнадцать лет было все впереди, и сейчас все впереди».

Случайные или намеренные совпадения сами по себе ни о чем не говорят. Они приобретают значение лишь при сходстве замыслов. Речь здесь не идет о тиражировании в кино идей и тем русской литературы. Ее традиции духовно обогащают искусство наших дней, углубляют русло, по которому движется авторская мысль, открывают перспективу для поиска, имеющего вековую цель — напомнить о необратимой ценности времени.

Делается это каждый раз по-своему, исходя из личных художнических пристрастий и возможностей разных искусств. В фильме Н. Михалкова это сделано в расчете на актерское искусство — демонстративное, премьерное, свободное от жанровых строгостей — и в расчете на пластичность режиссерских, операторских средств, способных гибко воспроизвести такой актерский рисунок.

Однажды, чтобы дать Платонова вне жанра, то есть свободным от ролей «шутника» или «Чацкого», как его называют, режиссер сажает актера и его партнершу А. Шуранову (Анна Петровна) в гамак, спиной к зрителям, и на 90 метров следует план оживленной беседы, которая заканчивается женской репликой: «С ума ты сходишь, должно быть. У тебя есть я! Чего тебе еще?» Она резко поднимается, уходит. Потеряв равновесие, Михаил Васильевич заваливается в гамаке, но при этом, вывернув голову, оглядывается: нет ли лишних свидетелей? Его взгляд упирается в зрительный зал — других свидетелей нет...

История сохранила описание ряда мхатовских мизансцен из чеховских спектаклей, где персонажи также сидели спиной к залу и где возникало ощущение «четвертой» стены. Похожее строение кадра в фильме Н. Михалкова преследует другую цель. Разговор наедине, достаточно циничный, не нуждается на этот раз в «театрализации». Режиссер заключает его в рамку открытого кадра, вплотную придвинутого к зрителям, без дистанции — с той трезвой кинематографической откровенностью, которая под стать самой беседе.

Н. Михалков и А. Калягин, выстраивая образ, широко пользуются словесным действием; оно обильно — от междометий до гражданских монологов простирается речевой материал. В этом Платонов похож на других персонажей, для которых словесные одежды значат немало. Но, может быть, самый запомнившийся кадр из тех, что пошли на строение образа, носит яркий пластический характер. Это план галопирующего вниз по склону холма Платонова. Эксцентрика его поведения режиссерски осмыслена. Кадр отличает не просто выразительный ракурс. Литературное понятие «сорвался» ближе всего подходит к моменту в жизни Михаила Васильевича, когда без ложной деликатности он называет милейшему Порфирию Семеновичу, соседу по имени, истинную причину, почему тот уже не в состоянии грешить: «...порицаете то, на что сами по старости просто не способны. Да». Экран хмур, прошел дождь. Физическое ощущение от кадра тонально совпадает с репликой, после кото-

рой Платонов срывается с холма, скользя по мокрой траве...

Отсюда рукой подать до «чаплиновского» прыжка в воду. Но эксцентрика не выходит за границу образа. В экранной судьбе Платонова до последних кадров выдержан принцип группового портрета. Ироничный, сценичный, изящный в своем внешнем облике герой не мнует распространенной ремарки — «плачет».

Экранизация первой драматической вещи пролонгирует Чехова до его главных пьес. Нельзя сказать, что это движение протекает плавно, без скачков и смелых метаморфоз. Текстологические изыскания приводят к определенным выводам. Один из них сделан А. Свободным, заметившим (с помощью «Механического пианино») в чеховском творчестве — «возможности монтажа»⁴⁰. Вряд ли уместно призывать к широкому использованию таких возможностей. Важнее еще раз подчеркнуть, что драматургия Чехова стала кинематографом.

Н. Михалков воспринимает стилевые образования в литературе и искусстве как непосредственный материал для актерского и режиссерского творчества, ничем не отличающийся от материала реальной действительности. Эта его способность подмечена начиная с первого фильма «Свой среди чужих...», где гражданская война предстала в облике «вестерна». В «Пяти вечерах» реалии 50-х годов собраны столь тщательно, что на их художественное освоение уходит значительная часть экранного времени. Затраты возмещаются тем, что в результате герои оказываются в подлинной атмосфере дней минувших, стиль «ретро» или его признаки позволяют режиссеру приблизить эти дни к нашему времени. Вероятно, и поэтому «Механическое пианино» в постановке Н. Михалкова в какой-то мере смоделировало отношения литературы и кино на определенном хронологическом отрезке.

Активная режиссерская позиция и жанровое многообразие актерских рисунков. Интенсивная зрелищность, с помощью которой литературная образность переводится в кинема-

тографическую. Обогащение режиссерского плана опытом других искусств и выход в современность по течению духовных процессов, исторически привязанных и вместе с тем исполненных всечеловеческого смысла. Наконец, проблема режиссерской концепции, то есть проблема авторства. На руках у постановщика оказывается не просто сценарий, часто являющийся внутренним документом, известным ограниченному кругу лиц, но произведение литературы, документированное миллионами читателей, нередко разных поколений.

Эти и целый ряд других признаков общей проблемы — литература и кино — обретают конкретные художественные формы в ходе работы над фильмами, следуют из одной среды в другую, то выстраиваясь в словесный ряд, то заключаясь в новые, уже экранные образные системы.

Перечисленные тезисно, изложенные конспективно, эти пункты лишь обозначают точки пересечения литературы и киноискусства. Накладывать их сверху в виде теоретической сетки на конкретный фильм — значит заранее поступиться живыми связями, объединяющими слово и экран, классические образцы прозы, драмы с нынешними открытиями в молодом искусстве. Именно несходство отдельных манер и решений благотворно влияет на общее развитие режиссерской мысли.

С другой стороны, попытки указать на некоторые ориентиры в ходе этого процесса могут быть обоснованы обширностью поля видения. Литературные тексты открывают перед кинематографом запасники, откуда на свет извлекаются одежды и утварь, стилевые образования и духовный опыт, запечатленный в разных искусствах, — отбрасываясь на экран, он становится нашим достоянием.

⁴⁰ «Искусство кино», 1977, № 10, стр. 122.



Владимир Климов

«Здесь, в институте, и потом всю жизнь»

Не сторонники пужны поэзии,
чо влюбленные.
Федерико Гарсиа Лорка

Каждый год в начале июля, в разгар сезона, на ВДНХ, по ее огромной территории, выделяясь озабоченным видом, целеустремленно передвигаются молодые люди с расчехленными фотоаппаратами. Они откровенно и порой беззастенчиво рассматривают посетителей, их мокрые от пота спины мелькают в гуще толпы, возникают под милицейские трели в самых немыслимых местах: на раскаленных крышах комбайнов и тракторов, на возносящихся ввысь фермах ракеты «Восток», внутри уникальных экспонатов. И если вы в сутолоке толпы вдруг споткнетесь о что-то, можете не сомневаться — вы наткнулись на одного из них, ведущего «съемку с нижнего ракурса». Эти молодые люди могли бы показаться на первый взгляд назойливо-нахальными, если бы не были заняты всерьез и потому невозмутимо самоуглублены.

...Каждый год в начале июля, когда в кармане лежит сложенный пополам экзаменационный лист, голубые объективы втягивают

окружающее пространство в маленький прямоугольник — кадр. В крошечной темноте кассеты прячется пока еще скрытая от посторонних глаз крохотная частица жизни — такой, какой увидел ее в этот миг мятущийся абитуриент кинооператорского факультета ВГИКа.

Через несколько дней тысячи кадров будут проявлены, отобранные из них сотни — отпечатаны и в виде фотографий обратятся в единственный вещественный документ, который должен решить судьбу соискателя. Решающим мнением здесь окажется мнение мастера. Вот почему встречи с ним ждут с трепетом, ибо встреча с мастером — решающая проверка потенциальной способности к тому, что называется кинооператорским мастерством.

Промелькнут волнующие минуты вступительного коллоквиума, росчерк мэтра скрепит оценку в экзаменационном листе. Встреча отступит, уйдет за грядущими стремительно надвигающимися испытаниями. И лишь при зачислении, уже в ректорате, мастера снова увидят те, кому отныне суждено стать его учениками.

В этот же день длинный коридор кинооператорского факультета на несколько часов утратит свою строгость: новонспеченные студенты будут совершать буйные телодвижения, напоминающие ритуальный танец радости. Их сияющие лица суматошно замельтешат меж теперь уже родных стен ВГИКа.

Пройдет еще длинный-предлинный год, занятый изучением многочисленных специальных дисциплин и фотокомпозиции. Студенты научатся говорить друг другу «старик» и на вопрос: «Кто ты?» — отвечать: «Я — оператор». Но они еще не операторы. Они даже еще не начали своих занятий с мастером.

И только со второго курса они вновь со своим мастером. Теперь уже — навсегда.

Кто же такой мастер операторского факультета? В данном случае, кто такой профессор Александр Владимирович Гальперин, о котором (и об учениках которого) пойдет речь на этих страницах?

Татьяна Логинова («Беларусьфильм»). На самой первой лекции Гальперин говорил:

Александр Владимирович
Гальперин



«Научить искусству нельзя — ему можно учиться. Здесь, в институте, и потом всю жизнь...»

Это высказывание очень характерно для Гальперина.

...Если смотреть с улицы на правое крыло желтого здания ВГИКа, то за стеклами первого этажа хорошо видна освещенная учебная аудитория, где несколько поколений кинооператоров начинали свой длинный и нелегкий путь к экрану. Сейчас там, у кафедры, невысокий пожилой человек — профессор Гальперин. Три десятка обращенных к нему лиц, тридцать пар глаз, глаз будущих операторов. Первая лекция.

И вот вроде бы уже вычеркнутая из списка главных чудес века движущаяся фотография — «синема», — словно по мановению волшебной палочки, сбросит перед студентами свое широкоформатно-широкоэкранно-цветастое покрывало и в своем девственном виде вновь явится перед ними как величайшее чудо эпохи.

А пока в фокусе тридцати пар глаз — фигура мастера. Нужно обладать большим даром педагога, чтобы искусство пробилось яркими ростками в этих тридцати учениках, пришед-

ших на занятия за мастерством, чтобы хоть некоторые из них действительно сформировались как творческие личности, как художники. Брак, отсев здесь неизбежен. Но некоторые — ради них, собственно, и существует ВГИК — обязательно должны раскрыться во всей силе и неповторимости своего таланта.

Александр Владимирович Гальперин. Для меня, как для мастера, решающим фактором на вступительном экзамене является проявление личности. Абитурient может чего-то не знать, чего-то не понимать, но если он способен самостоятельно разобраться в увиденном, способен размышлять, имеет четкие позиции и определенно представляет свои задачи — такой человек мне интересен. А если все это к тому же еще сочетается с биографией, свидетельствующей о том, что это человек труда, человек целеустремленный, энергичный, то налицо сумма тех качеств, которые дают мне основание начать с ним работать.

В 1936 году Александр Владимирович Гальперин начал читать на операторском факультете Всесоюзного государственного института кинематографии курс «Техника киносъемки». Он еще не знал, как и его коллеги по киностудии «Мосфильм» — Анатолий Дмитриевич Го-

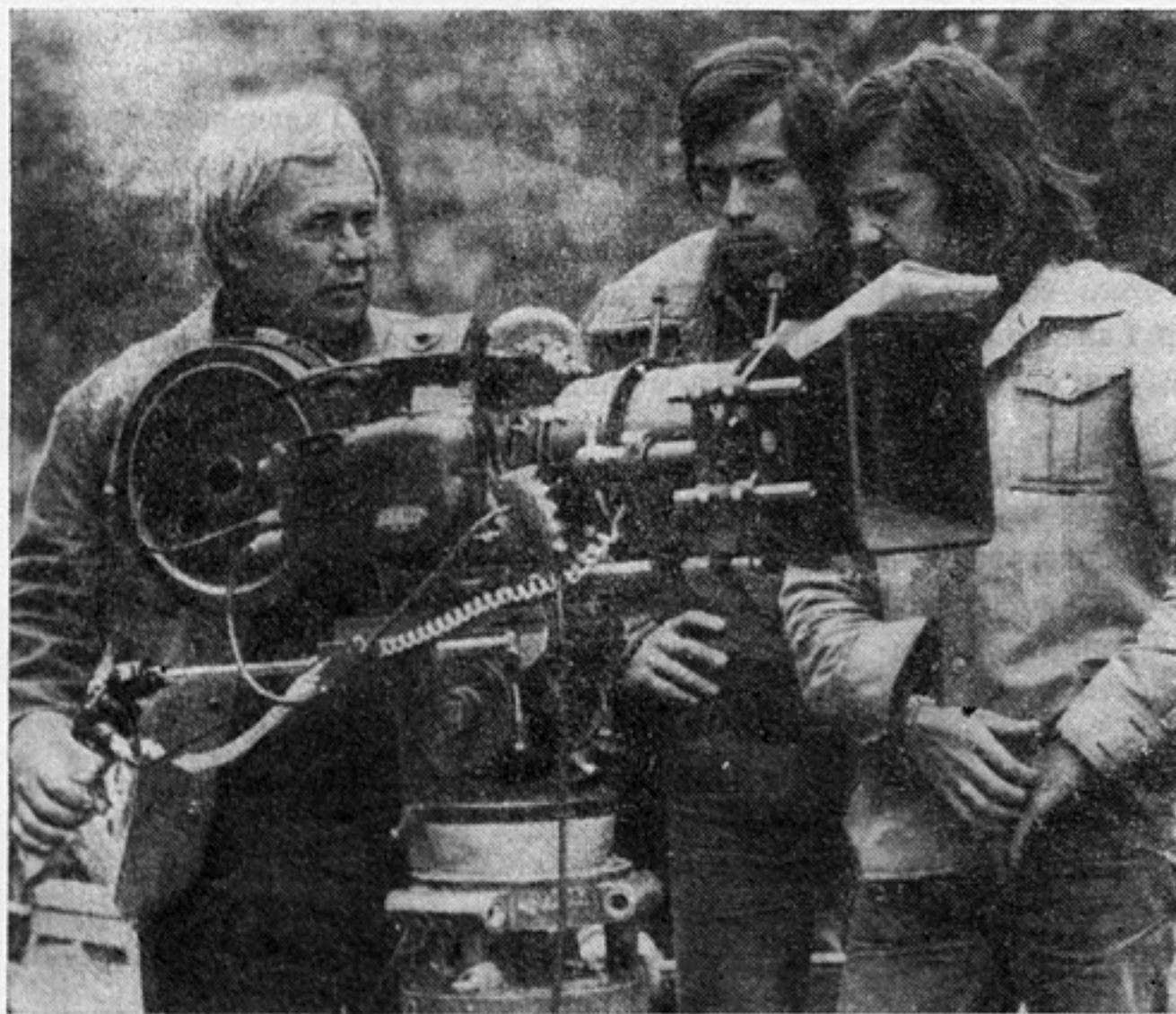
ловня, Борис Израилевич Волчек и Леонид Васильевич Косматов, — что ВГИК окажется для них делом всей жизни.

Чтобы в полной мере осознать те трудности, которые претерпевала советская операторская киношкола на своем пути к современному операторскому факультету, необходим небольшой исторический экскурс.

Формирование кинооператорского искусства как нового вида изобразительного творчества, уже выломившегося из детской скорлупы движущейся фотографии, являет собой пример мучительного процесса, продвижения по непроторенным тропинкам с огромным балластом несовершенной съемочной техники. Кинооператорской профессии, как это легко понять, до возникновения кинематографа не существовало вовсе, и потому начинать пришлось с нуля. Где можно было разыскать людей, владеющих техникой и тайнами светописси? Конечно же, среди профессиональных фотографов. И естественно, что на первых порах резко сказалась разница в уровне культурной и художественной

подготовки служителей классических муз, пришедших в кинематограф из других видов искусств — режиссеров, актеров, художников, — и новичков-кинооператоров, чаще всего просто хорошо владевших ремеслом фотографии и вставших за киноаппарат с намерением всего-навсего фиксировать происходящее перед объективом. На некоторое время за кинооператором так и закрепилась роль простого технического исполнителя воли режиссера. Однако, к чести профессии, этот «репродукционный» период оказался весьма непродолжительным. Кинооператоры осознали родство своего дела с другими видами изобразительного искусства, ощутили его своеобразие, и с той поры эта кинематографическая профессия развивается как творческая.

Приятно сознавать, что русские операторы встали на свою особую творческую платформу раньше многих иностранных, недаром уже в первых фильмах, созданных в молодой Советской республике, родилась целая плеяда кинооператоров-художников, заложивших основы



У камеры оператор
Леонид Калашников

советской школы операторского искусства: с их именами связаны лучшие произведения немого кино, которые стали мировой классикой. Стоит только вспомнить в этой связи «Стачку» и «Броненосец «Потемкин» оператора Эдуарда Тиссэ, «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» и «Потомок Чингис-хана» оператора Анатолия Головини, «Арсенал» оператора Даниила Демуцкого, стоит лишь вспомнить таких операторов, как Андрей Москвин, Вячеслав Горданов, Михаил Калатозов, чтобы сказанное стало правдой, очевидной для всех.

История кинематографа тех лет знает прекрасные творческие содружества режиссеров и операторов, возникшие на основе единства эстетических устремлений и единого понимания изобразительно-зрелищной природы кинематографа. Полноценный творческий вклад оператора в создание фильма стал с тех пор фактом признанным.

Но только в 1947 году в целях улучшения индивидуально-творческой подготовки студентов-операторов во ВГИКе создаются учебно-творческие мастерские, руководимые профессорами А. Д. Головней и Л. В. Косматовым, Б. И. Волчеком и А. В. Гальпериным. Разработанная тогда же заведующим кафедрой операторского мастерства профессором А. Д. Головней программа, основой которой стал принципиально новый и широкий по охвату материала курс «Кинооператорское мастерство», явилась — на долгие годы — основой учебно-методической деятельности операторского факультета. Учебно-творческие мастерские начали свою работу!

А в 1951 году состоялся первый выпуск мастерской А. В. Гальперина. Без многих кинооператоров этого выпуска теперь уже невозможно представить советское операторское искусство. Затем последовали выпуск за выпуском — и так все истекшие четверть с лишним века.

Во ВГИКе существует справедливое поверье, что вход в институт необычайно узок, но зато по мере продвижения студентов вперед все шире становится для них выход в мир большого кинематографа. Практически едва ли не

все советские кинооператоры — выпускники ВГИКа, и, не боясь оказаться пристрастным, можно сказать, что операторский факультет — прочно сложившийся, стабильно поставляющий кинопроизводству творчески и профессионально подготовленных операторов.

Когда держишь перед глазами список выпускников мастерской Александра Владимировича Гальперина, где было подготовлено много первоклассных операторов, это становится очевидным. Невозможно перечислить всех выпускников Гальперина. Назовем лишь некоторых из них: Наум Ардашников, Юрий Гантман, Дмитрий Долинин, Валентин Железняков, Микс Звирбулис, Вадим Ильенко, Александр Итыглов, Леонид Калашников, Кадыржан Кыдыралиев, Татьяна Логинова, Генрих Маранджян, Дмитрий Месхиев, Манасбек Мусаев, Владимир Нахабцев, Анатолий Петрицкий, Хатам Файзиев, Сурен Шахбазян и многие другие. Нет ни одной киностудии в стране, где бы ни трудились — и успешно! — бывшие ученики гальперинской мастерской.

Кинооператорский факультет в целом и, в частности, мастерская профессора Гальперина концентрируют свои усилия на подготовке операторов-художников, стилистов, чутких к изобразительному строю картины, активных интерпретаторов идейно-драматургического материала в зрительных образах фильма.

Владимир Нахабцев («Мосфильм»). Самую первую лекцию по мастерству я не помню. Единственное, что «выпало в осадок», — убеждение, что я собираюсь приобрести самую главную в кино и невероятно сложную профессию. Впечатление подступа к огромному делу и некоторое ощущение страха... Таков был эффект речи Гальперина, настоянной на вулканической эрудиции и пристрастной любви к своему делу.

Манасбек Мусаев («Киргизфильм»). Когда мои родители узнали, что я учусь у самого Гальперина, который снял «Трактористов» и другие фильмы их юности, они были поражены. Просили пожать ему руку и пожелать здоровья. У нас, как нигде, почитают учителя. В старину, когда отдавали детей в ученье, го-



Оператор
Анатолий Петрицкий
на съемках

ворили: «Отдаю вам тело своего ребенка, вы вдохнете в него жизнь!»

Татьяна Логинова. В детстве я часто испытывала изумление: «А я и не знала...» Помню, как впервые по-настоящему увидела закат, и меня это потрясло. Вот так же я начала заново открывать для себя мир, когда стала ученицей Александра Владимировича Гальперина. Раздвигались невидимые раньше рамки, и я опять испытывала изумление, как в детстве: «А я и не знала»...

●

Когда во ВГИКе звенит звонок на перерыв, в коридорах института начинаются своеобразные занятия, пусть не такие системные, стройно-программные, как в аудиториях, но необычайно важные. ВГИК в шутку называют институтом самообразования, и в этом есть доля правды. Действительно, все вынесенное из аудиторий и с лекций незамедлительно становится достоянием экстремистского «коридорного университета», где возникают и разбиваются в пыль новейшие творческие течения, где почти невозможно оказаться гениальным, по-

тому что гениальны все, кроме робких. Ну, а робкие, застенчиво подпирая капители, тихо мечтают сделать все по-новому. Не так, как было, а обязательно как не было! И сделаю это только я... ну, может, еще и он... Давайте делать, как не было!!!

За несколько коротких лет приходится что есть духу промчаться по бесконечным километрам кинолент, заглатывая по пути самое необходимое растущему творческому организму. А по ночам все чаще снится белый-белый экран, на котором еще нет твоих кинофильмов...

В один, конечно же, прекрасный день будущие кинооператоры осторожно, словно ребенка, примут в свои руки кинокамеру. «Ребенок» окажется очень непослушным, своенравным и капризным. Но, хотя это и будет бесконечно трудно, общий язык с камерой найти придется, потому что это — навсегда.

●

Александр Владимирович Гальперин. В институте до первого занятия по мастерству проходит год. Это необходимо для приобретения базовых знаний, без которых мастерство не

складывается. Помните формулу Леонардо да Винчи: «Мастерство начинается там, где кончается ремесло». Значит, естественно, его нельзя приобрести быстро, требуется время для того, чтобы человек спокойно изучил такие дисциплины, как обработка пленки, сенсенометрия, экспонетрия, киноаппаратура, что даст ему впоследствии возможность разобратся в существе профессии.

Владимир Нахабцев. Гальперин произвел на меня с самого начала колоссальное впечатление складом ума, энциклопедичностью своих знаний. У меня сложилось ощущение, и оно осталось, что он знает все. Не было случая, чтобы он не дал мне исчерпывающего ответа на вопросы из самых различных областей знания, помимо кино или вообще искусства: философии, медицины, языкознания, различных аспектов материальной культуры, — все ему было хорошо знакомо.

Валентин Железняков («Мосфильм»). Я с большим интересом относился к лекциям Гальперина. Поначалу я ждал, что будут излагаться чисто профессиональные вещи, и был даже несколько разочарован, потому что этот человек вроде бы и не учил ремеслу. И только подойдя к концу обучения, больше того, начав уже сам снимать, я понял, что в этом была величайшая педагогическая мудрость мастера. Он не «натаскивал» по ремесленным, чисто профессиональным вопросам, а думал о том, чтобы каждый нашел свое место в процессе создания фильма, попытался в себе развить то, что эту профессию обогатит. Я думаю, мастер старался воспитать в каждом из нас творческую личность.

Вадим Авлошенко (Одесская киностудия). В каждом из нас Гальперин пытался угадать «посторонние» наклонности и влечения. Он не хотел, чтобы мы замыкались в рамках своей профессии. Так, он угадал в Альгисе Дигимасе прекрасного книжного графика, в Сереже Филиппове — художника и скульптора. Прочитав мой огромный, на 64 страницы, отчет о производственной практике, Александр Владимирович напутствовал меня: «Снимай и пиши»...

Татьяна Логинова. Моя лекционная тетрадь — это фамилии авторов и названия книг,

которые обязательно надо прочесть, это имена художников, о картинах и творчестве которых так увлекательно рассказывал Александр Владимирович, это названия фильмов, которые надо посмотреть, и опять названия книг, и имена, имена, имена... Порой казалось, что все это слишком далеко от операторской профессии: надо учиться снимать, а не сидеть в библиотеках. Но мы учились думать, анализировать, сопоставлять. Мы накапливали информацию. Я никогда не перестану завидовать Александру Владимировичу: если бы столько знать и помнить! После встреч с ним хотелось бросить все и только читать и читать.

Александр Итыгилов (киностудия имени А. Довженко). Эрудиция Гальперина настолько высока, что мы, ученики его, все еще тянемся к этому уровню. В течение четырех лет обучения в институте не было человека на курсе, который пропустил бы лекцию Гальперина. Интерес к мастеру сохранился до конца.

Отлетают в прошлое четыре коротких года в институте. Сегодня профессия оператора необыкновенно усложнилась, ужесточились и условия производства. Путь к экрану становится все труднее, не всем удастся на этом пути сохранить в себе то, что всходило, как нежные ростки. Защитой молодого оператора здесь должно стать лишь фанатическое упорство и трудолюбие, нанизанные на шпагу целеустремленности.

Условия кинопроизводства жестки, потому что мастер так много внимания и уделяет подготовке студента как самостоятельной творческой личности, как человека с твердыми эстетическими принципами, не только профессионального, но уже имеющего и собственные идейно-художественные опоры, готовность их отстаивать при любых каверзах неумолимой кинематографической фортуны. Может быть, именно поэтому так внимателен Александр Владимирович Гальперин ко всему, что происходит с его студентами вне профессиональной сферы. Он вникает буквально во все: в замыслы и увлечения, в неприятности, даже бытовые перипетии учеников ему хорошо известны. Студенты величают его между собой неж-

но: «папа Саша», выражая в этом свое восприятие Гальперина-мастера и свое отношение к Гальперину-человеку. Бережного и внимательного отношения друг к другу мастер требует от всех, ибо только тогда мастерская действительно будет творческим коллективом, а ее выпускники — достойными создателями самого коллективного искусства — кино. Правда, необходимо приплюсовать к этим качествам труд, труд и еще раз труд. И... талант.

Александр Итыгилов. На последней лекции Гальперин разговаривал с нами уже не за партами. Мы сели вместе, и произошла очень откровенная беседа. Мастер учил нас не только снимать, но и жить, общаться со съемочным коллективом на производстве. Я часто вспоминал этот разговор на съемках своей первой картины «Иду к тебе», которая делалась в особых для меня условиях. Я был тогда совсем молодой оператор. Картина находилась в катастрофическом положении, ее пробовали снимать уже три коллектива, и все — неудачно. Меня просто привезли на площадку к камере и сказали: «Если ты, грубо говоря, выживешь — снимай, если вдруг неудача — пеняй на себя». Пришлось выжить и снимать.

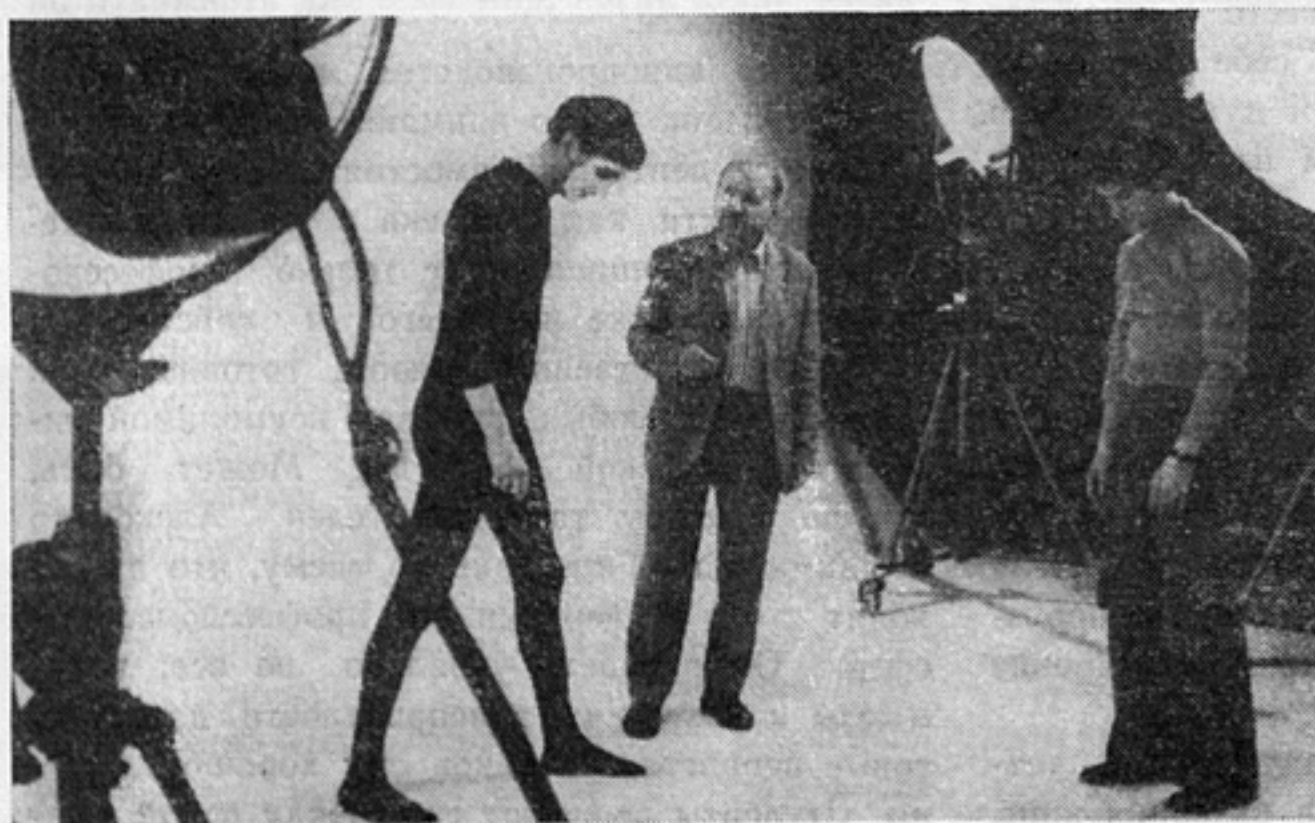
Вадим Авлошенко. Помню слова мастера перед нашим отъездом на студию, помню каж-

дое слово: «Оператор — художник, но никогда не забывайте, что оператор — и организатор съемочной площадки. И от того, как вы сумеете руководить людьми, которые будут стоять вокруг вас и помогать в воплощении вашего замысла, будет зависеть, сможете вы свой замысел осуществить или нет.

Кино — искусство коллективное, и для оператора, как ни для кого другого, это не просто слова».

Юри Силларт («Таллинфильм»). Когда я второго курса уходил в армию, то вечером позвонил Гальперину и сказал: завтра утром мне надо уходить, до свидания. Он ответил: «Сейчас, сейчас приеду!» И действительно, приехал в общежитие. Был приятный вечер, как раз было рождество, кстати, по-лютерански. Он приехал не по обязанности, приехал, чтобы облегчить прощание... Это был 1964 год, а в 1967-м я вернулся к нему во ВГИК снова.

Гальперин учил, что каждый день, когда я иду в павильон, я должен помнить: главное — выполнить свой замысел. Те люди, с которыми встречаешься в павильоне, — это исполнители своей каждодневной работы, и с этим нужно считаться, искать с ними контакт, чтобы не возникало бессмысленных конфликтов. Приходя со своей мыслью, нужно уметь осуществить ее материально. Форма нашей профессии —



А. В. Гальперин
в учебной мастерской

работа с людьми, и здесь требуется много выдержки.

Владимир Нахабцев. Самая неудачная моя картина — «Кремлевские куранты», она стоила мне много крови, нервов, даже болезнь я приобрел на ней. Картина вышла вообще неудачная, и по изображению тоже — это был очень сложный период в моей жизни. И вот тут-то мне понадобился мой дорогой профессор: когда мне было очень тяжело, когда я просто уже не верил в себя. Часто прямо после съемки я ехал к Гальперину домой, и он доставал с полочки коньяк, приводил меня в чувство. Я был в отчаянии, говорил, что не знаю профессии, не умею снимать, а он мне отвечал: «Даже если ты сегодня или завтра на всех углах расклеишь афиши с объявлением, что не умеешь снимать, никто тебе не поверит, потому что ты снял уже пять картин». Это звучало просто, но афористично и убедительно, как всегда у Гальперина. Я находил у него спасение, а отчаяние мое было крайним. За это я благодарен ему навсегда и испытываю чувство сыновней нежности к Александру Владимировичу. Потом была картина «Любовь к трем апельсинам» с режиссером Виктором Титовым, которая вернула меня к жизни.

Хатам Файзиев («Узбекфильм»). Помню, я проводил съемки к своей курсовой работе в огромном цехе завода «Калибр». Выступала художественная самодеятельность. То ли оттого, что было много народу, который надо было отснять быстро, пока не разошелся, то ли от какого-то внутреннего страха перед дивизионом осветительных приборов, расстановка которых мне не представлялась отчетливо, я растерялся и второпях наснимал неудачные кадры. При разборе отснятого мной материала Александр Владимирович сделал очень строгий и тщательный анализ изображения и подверг резкой критике мою работу. Я с ним не соглашался, спорил, пытаюсь оправдать свою неудачу обстоятельствами, сопутствующими съемке. Мне казалось, что оператор с кинокамерой должен работать в идеальных условиях, подчиняющихся его требованиям. Тогда я еще по-настоящему не представлял себе, какова она — профессия оператора и в каких условиях порой

приходится работать человеку с кинокамерой ради одного удачного кадра. Разбор Александра Владимировича оказался для меня большим уроком, в итоге я понял, что свою неудачу на экране ничем и никогда оправдать нельзя.

Татьяна Логинова. Все знают, как порой бывает бестолково на съемочных площадках, сколько возникает там нелепых ситуаций, требующих немедленного разрешения и отнимающих у оператора столько сил и нервных клеток. А ведь от того, как ты сейчас работаешь, зависит уровень материала, его качество, его итоговый смысл. Экран не простит ошибку. Поэтому перед тем, как режиссерскомандует «Мотор!», я, как молитву, повторяю слова Александра Владимировича Гальперина: «Одна минута сосредоточенности. Слева направо, по кромке кадра. Методично». Как они спасали меня на первой картине, когда не было уверенности, а был страх. Когда техника давила, а не помогала. Когда в тебя не верили, а проверяли.

Александр Владимирович Гальперин. Мы — маленький, узкий круг, и все про всех все знают. Потому никаких отступлений от норм поведения, норм морали, от этики поведения на студии, от товарищеской этики допускать нельзя — этого никогда не простят в будущем. Недаром, вне всякого сомнения, именно на этом потерпело крушение немало операторов, которые, если бы их вовремя дружески поправили, могли бы пойти в кинематографе значительно дальше, чем они пошли. К сожалению, творческие люди очень уязвимы: у них тонкая кожа.

Анатолий Петрицкий («Мосфильм»). Александр Владимирович Гальперин много времени уделяет разъяснению значимости нашей профессии. Наша профессия — сложная. Ошибку оператора видно всегда. Ошибки людей других профессий можно как-то завуалировать.

Леонид Калашников («Мосфильм»). Наша профессия лишена громкой славы. Весь интерес заключен в ней самой, в съемке, в ощущении своей непосредственной причастности к созданию фильма, в постижении реальности через композицию, свет, пластику рисунка, ритм.



Оператор
Дмитрий Долинин (справа)
на съемках фильма
«Чужие письма»

Съемка для меня всегда — встреча с новым, неизведанным, но манящим...

Пожалуй, мне в кино повезло. Я работал с интересными, хотя и весьма разными режиссерами: Михаилом Калатозовым, Александром Зархи, Элемом Климовым, Сергеем Соловьевым, Сергеем Бондарчуком, Глебом Панфиловым. Надо сказать, что, когда работаешь с личностью, и, что самое главное, с личностью творческой, — это необычайно интересно, даже чисто познавательно. Большая часть нашей жизни занята кинематографом, и потому очень нужна новизна ощущений от новой картины, когда интересно наблюдать за манерой работы режиссера, ощущать, как между нами возникает понимание, та общность, результатом которой только и может быть фильм. Я не люблю разговаривать. Наше оружие — свет, мы им пишем, пластика выражает твоё состояние. Получаешь удовольствие, когда твоё видение реализуется на экране в нечто, вызывающее чувство новизны.

Валентин Железняков. Я думаю, что современный оператор — это единственный человек в кинематографе, который может в какой-то

мере заменить всех, кроме актеров, разумеется. Такая универсализация вытекает из самой нашей профессии, поскольку именно кинооператор реально синтезирует творческий замысел режиссера и труд съемочной группы в зрительный образ. Говоря это, я имею в виду не только технику: хороший оператор обязан знать особенности любой профессии в кино. Думаю, что профессия кинооператора самая кинематографическая, она — субстанция кинематографа, выжимка его, если угодно...

Юри Силарт. Кинооператоры — пролетарии кино. Без нас ничего не будет, потому что все собрано в кадре. Я снимал фильмы с очень разными режиссерами и знаю: если хочешь, чтобы картина получилась, ты должен делать все, абсолютно все, начиная с работы над сценарием, с осмысления того, как драматургический замысел будет выглядеть на экране. Как только начинаешь замыкаться в своей области, в своем «я за это не отвечаю», ты вступаешь на тропу, которая ведет в никуда. Этому нас учил Александр Владимирович Гальперин.

Владимир Нахабцев. Сейчас, после восемнад-

цати лет работы на «Мосфильме» и четырнадцати снятых мною картин — из них много двухсерийных, — я, наверное, имею право сказать, что считаю профессию кинооператора действительно, основополагающей в кино. А разговоры, умрет ли наша профессия или не умрет в связи с большим будущим видео-записи, — все это от лукавого, потому что основным инструментом кинооператора остается не камера, а глаз. И потому никакие посредники в виде новых технических способов фиксации изображения нам не страшны.

К сожалению, а может, к счастью (я думаю, что к счастью), наш мастер учил нас заниматься всем — с самого начала и до самого конца работы над фильмом, хотя такое отношение к делу нередко перерастает в уродливые формы эксплуатации оператора на самых различных этапах производства.

Была такая у нас история на втором курсе. К нам приехал знаменитый оператор Альдо Тонти, итальянец, который работает в США. Поскольку нас учил Гальперин (и, наверное, другие мастера учат тому же), что оператор делает картину на всех этапах работы уже с появления литературного сценария, мы задали Альдо Тонти вопрос: «Какое участие вы принимаете в работе над фильмом на стадии режиссерской разработки?» Этот толстенький, маленький, кругленький человек посмотрел на переводчицу и сказал, что не понимает вопроса. Вопрос повторили несколько раз — безрезультатно. Тогда мы растолковываем через переводчицу: «Вот, знаете ли, есть такой этап работы над фильмом — режиссерская разработка, когда уточняется и выясняется общая концепция и вырабатываются основные принципы изобразительного решения и трактовки образов. Какое ваше участие в работе на этом этапе?» После паузы Альдо Тонти сказал: «Объясните этим молодым людям, что они меня с кем-то путают. Я — кинооператор, а не режиссер. Разработка ведь называется: «режиссерская», и я в этой разработке никакого участия не принимаю». И мы поняли, что этот кинооператор, причем прекрасный кинооператор, приходит за день до съемки и уходит, когда съемка кончается. Многоотраслевая направленность в обучении совет-

ских кинооператоров, видимо, имеет как свои положительные, так и отрицательные аспекты. Большинство западных операторов занимается только изображением, и считать на этом основании всю западную кинематографию работающей неправильно было бы нелепо, но, вместе с тем, мне лично такая работа не была бы интересна.

Дмитрий Долинин («Ленфильм»). Сравнительно недавно в журнале «Советский экран» было напечатано интервью с оператором Ионасом Грицюсом. Все в этом интервью вызывает мое неприятие: и ингилистический по отношению к своей работе тон, и конкретные высказывания. «Оператору думать не нужно, пусть думает режиссер», — заявляет Грицюс (цитирую по памяти). Полагаю, что Грицюс все же так не считает, это подтверждают сами его работы, которые, конечно же, при таком понимании дела не могли были бы быть выполнены на таком высоком художественном уровне, требующем, конечно же, и усилий мысли. И все-таки не понимаю, как можно хулить свою, вернее — нашу общую профессию! И без того в отношении к ней существует немало заблуждений, попыток принизить ее роль в кинематографе.

Все мы, ученики Гальперина, хорошо знаем, с каким упорством Александр Владимирович борется за честь и достоинство операторского дела, с какой тщательностью отстаивает каждое слово, подтверждающее право оператора на творчество. Ему, воспитавшему многие поколения операторов, как подлинному учителю, близко и дорого завтра нашей профессии.

Александр Владимирович Гальперин. В статье в «Советском экране» журналист Леонид Колосов писал о встречах с кинематографистами Италии. Он, в частности, приводил слова Феллини: «Кинонискусство не имеет ничего общего с другими искусствами, а меньше всего с литературой. Может быть, немного оно напоминает живопись, ибо душой кино и живописи является свет. Свет в кино важнее сценария, важнее истории даже действующих лиц, потому что только свет выражает то, что ты хочешь сказать». Я привожу эту цитату точно, оставляя на совести Колосова достовер-

ность этого высказывания Феллини. Мне кажется, что если это действительно точно воспроизведенное высказывание, то ничего более неправильного представить себе нельзя. Мы, наоборот, совершенно убеждены в том, что сначала существует конкретная и определенная драматургия, идейно-художественные установки фильма, а потом на их основе возникает то или иное решение. Запрягать телегу впереди лошади, мне думается, дело не только бесполезное, но и вредное.

Когда-то Анатолий Франс, человек очень строгой мысли, записал, что в искусстве существуют две главные опасности. Первая опасность — это мастер, не являющийся художником, и вторая — художник, не являющийся мастером.

Дмитрий Долинин. Инструментально операторское искусство — техническое. Однако Гальперин никогда не упускал из виду, что оно — в первую очередь искусство. Что в своей сути оно глубоко гуманитарно, как всякое детище человеческой души — с ее болью, любовью и ненавистью, с ее неуверенностью, с ее твердостью и неизбежной приблизительностью. Как соединить эти два начала — высокий техницизм и гуманитарность? Вот вопрос вопросов, который решает для себя каждый оператор, пока снимает.

Наша духовная связь с Гальпериным, возникшая без малого двадцать лет назад, не прекращается до сих пор. Думаю, что каждый из нас, заканчивая очередную работу, пытается представить себе, как отнесется к ней Александр Владимирович. Все мы пытаемся хоть в чем-то следовать ему. И внимание к начинающим коллегам, благородная страсть учить их тоже заложены в нас Гальпериным. По сути дела, это и есть программа ленфильмовского Бюро операторского мастерства, в котором из пяти членов трое — ученики Гальперина. Не случайно еще до поступления во ВГИК я был взят под опеку Д. Месхиевым, тоже бывшим гальперинцем. Мне, в свою очередь, удалось помочь стать оператором Ю. Векслеру, а когда недавно снимал на «Ленфильме» свою первую полнометражную картину недавний выпускник гальперинской мастерской

А. Лапшов, Векслер оказал ему серьезную помощь и поддержку. Так живет и продолжается дело Гальперина, не останавливается пущенная им эстафета.



В коридорах «Мосфильма» немного темновато, лишь за распахнутыми воротами павильонов огромными солнцами сверкают бесконечные ряды ослепительно ярких кинопрожекторов. Там идет съемка. На стене плакат: «Тихо! Снимает твой товарищ». Твой товарищ — как все сложное становится простым и непринужденным, если все товарищи. Но тихо! Он снимает...

Для Александра Владимировича Гальперина многие здесь не просто товарищи, они — ученики. Многие уже убелены сединами, маститые мастера экрана, заслуженные, самостоятельные, но... ученики, которыми можно гордиться. И он гордится... Уже более сорока лет тянутся они со своей студенческой скамьи в мастерской Гальперина на самую большую в стране киностудию, где ныне почти каждый третий кинооператор — ученик этого мастера. И все эти длинные годы рядом с каждым из них работал Гальперин, следил внимательно и строго за тем, что они делают, споткнувшимся не давал падать, а в победивших подавлял зазнайство и черпал источник радости.

Стоят горбатые, наскоро накрытые брезентом операторские краны, тихо урчащие лихтвагены и нелепейший ветродуй, напоминающий самолет, который так и не смог пройти в ворота студии и потому навсегда лишился крыльев: горестно чихая, он яростно поднимает смерчи пыли, в которых суется рабочие, ассистенты, актеры. Слепящий свет, десятки озабоченных лиц... Смутный, почти всегда неказистый силуэт камеры, и около нее человек, почти всегда в неудобном положении — кинооператор. Сейчас он — глаза зрителя. В эту минуту весь парк техники, весь дискомфорт неподчиняющегося металла, заполняющего съемочную площадку: камеры, пленка, объективы сложены им в огромную пирамиду, в вершине которой маленький прямоугольник — кадр. Таким его увидел он, полпред зрителя, выбирающий за него точки зрения, крупности,

ракурсы, неотделимые от фильма в целом, его драматургии и режиссерской концепции.

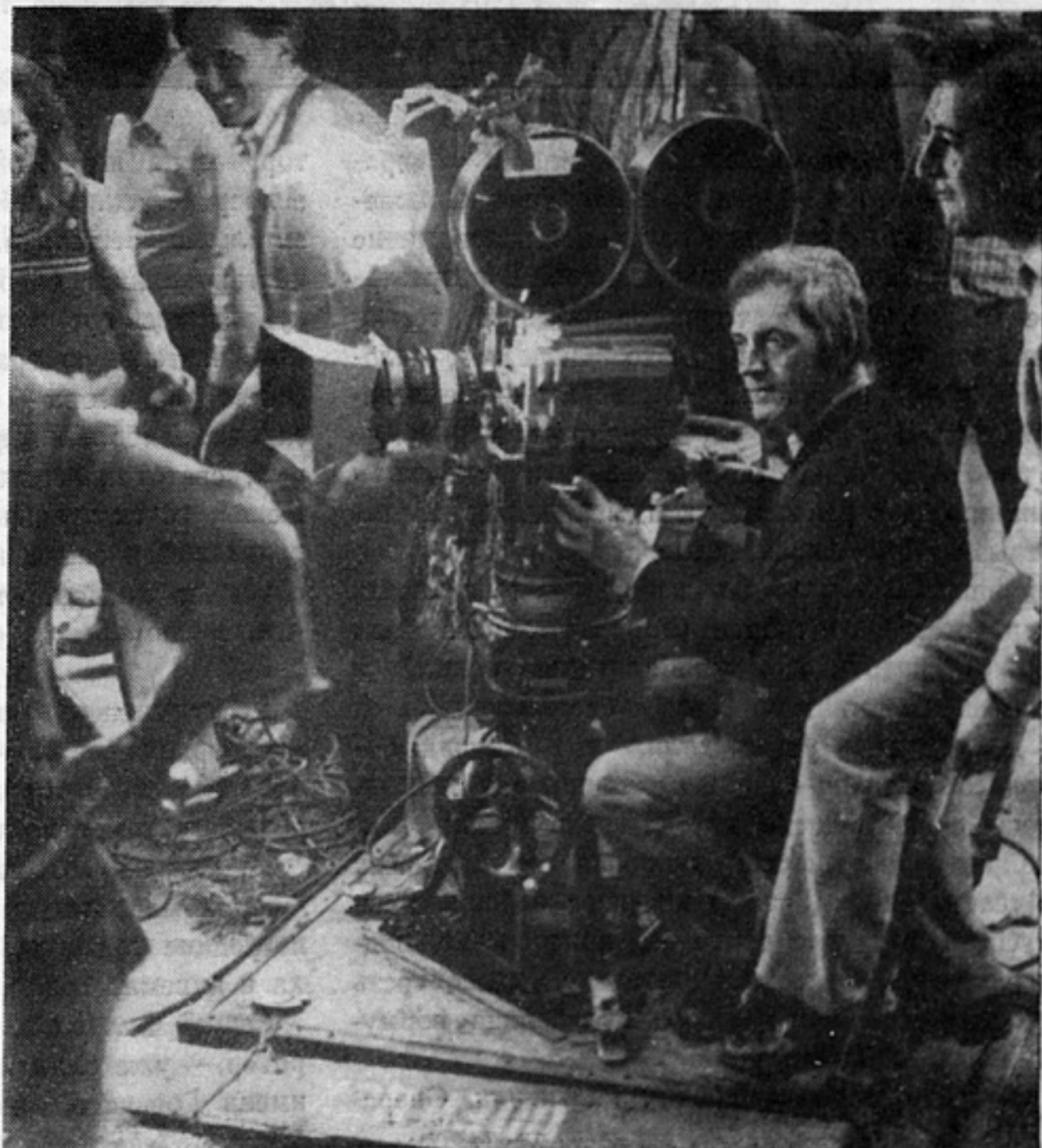
Еще несколько секунд концентрации внимания: там, в лупе киноаппарата, сейчас итог длительного труда, итог работы всего съемочного коллектива. Возникла маленькая частица фильма — кадр. И снова команда: «Мотор!», и снова наступает для оператора одиночество, которому уже не помочь, потому что сейчас он — единственный, кто видит кадр будущего фильма таким, каким его увидит зритель...

Каждые четыре-пять лет стены института покидают новые группы кинооператоров, готовых присоединиться на киностудиях к многочисленным отрядам «головнинцев», «гальперинцев», «косматовцев», «волчковцев». И для

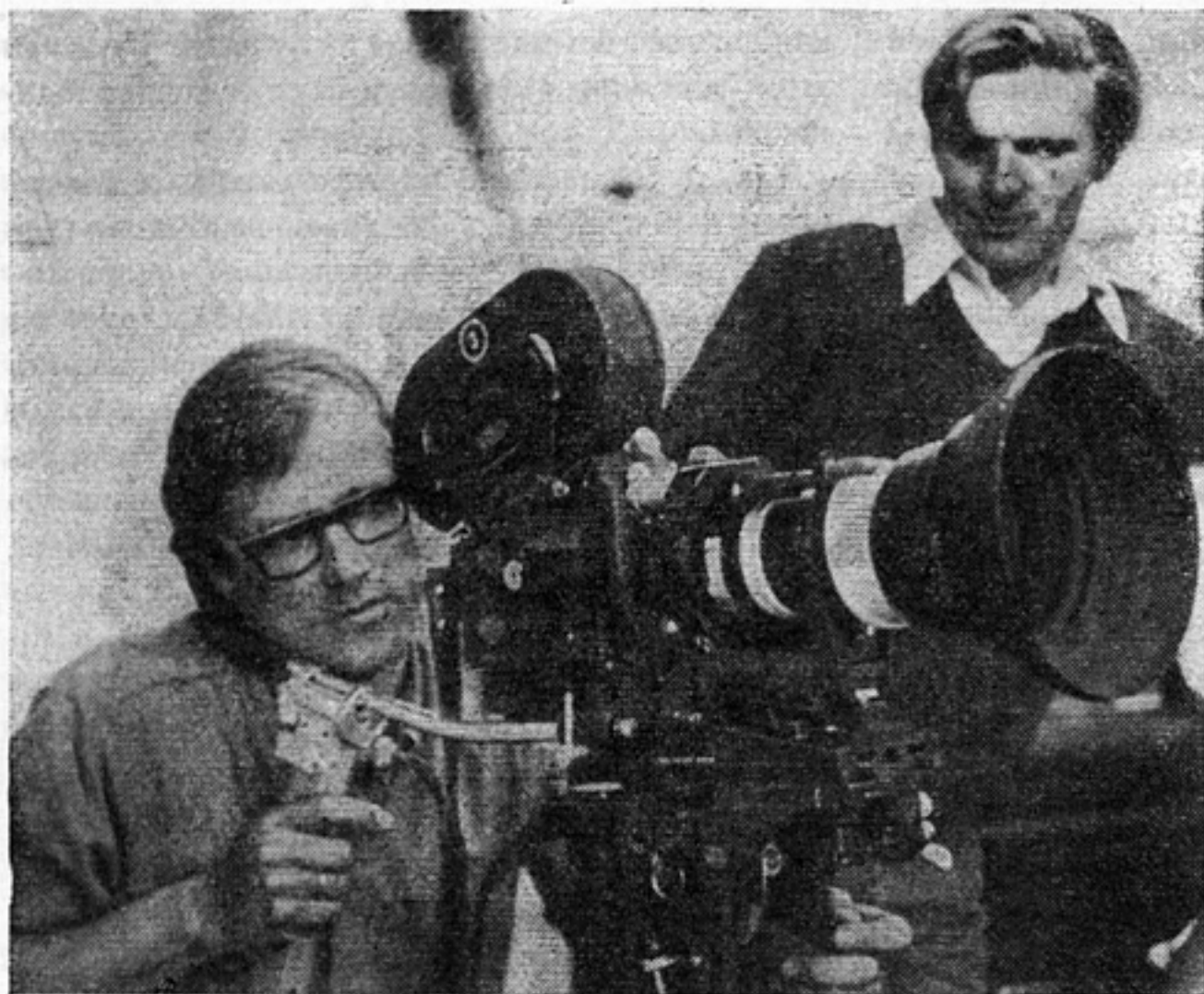
каждого его мастерская — лучшая. Но при этом все они, такие разные, в главном одинаковы.

Так, буквально все мастера сходятся в ненависти к равнодушию. Не знаю, вспоминают ли они Гарсиа Лорку: «Равнодушные — престол сатаны, а между тем оно разглагольствует на всех перекрестках в шутовском наряде самодовольства и культуры». И, может быть, самое главное в жизни научиться распознавать в себе — именно в себе! — самодовольную улыбку, на обратной стороне которой видение мира сквозь пустые и черные глазницы.

«Кадр надо делать не чистыми руками, а горячими», — когда-то говорил своим студентам профессор Борис Израилевич Волчек, коллега и друг Гальперина. Уверен, что эти слова могли бы стать девизом для всей нашей профессии.



Рабочий момент
съемок фильма
«Тиль Уленшпигель».
У камеры — оператор
Валентин Железняков



Оператор Владимир Нахабцев
снимает фильм
«Это сладкое слово — свобода!»

Есть одна небезызвестная поговорка: «Оператор не оратор». Часто от стремления кинооператоров отмалчиваться возникает непонимание их роли, оценки как художников. В результате искусство операторов оценивается торопливыми замечаниями «резко — нерезко», «плохо — хорошо видно», «темновато — светловато», ну, в лучшем случае — красиво или не очень. А если на страницах печати появляется анализ его работы, укладывающийся в небезызвестные характерные строчки об особо удавшихся пейзажах и любопытно освещенных портретах — то творец изобразительного ряда может считать свою реабилитацию полной и анализ своего творчества — свершившимся.

Да, древние утверждали, что молчание — золото. Хотя по поводу молчания, как выяснилось, существуют и другие точки зрения. Вот, например, киргизский кинооператор Манасбек Мусаев говорит, что у киргизов вершиной искусства издревле считалось красноречие, подчеркивая при этом замечательную способность своего мастера профессора Гальперина формулировать свои мысли.

Александр Владимирович Гальперин. Опера-

тор — один из основных создателей фильма, непосредственно работающий над его изобразительным решением. Совместно с режиссером-постановщиком оператор определяет идейно-художественную направленность фильма, его изобразительную трактовку. Основное в творчестве оператора — отбор и воплощение на экране наиболее выразительных композиционных, светотональных и колористических решений, точек зрения и ракурсов, оптической трактовки и освещения, способствующих максимально полной, глубокой передаче темы и идеи фильма.

●

Действительно, сказано исчерпывающе. И эта формулировка — результат личного опыта человека, посвятившего всю свою жизнь советскому операторскому киноискусству.

Многие из молодых кинооператоров, закончивших мастерскую Гальперина уже в самые последние годы, добились значительного успеха в кинематографе.

Сергей Филиппов, еще недавно молодой оператор, — уже один из ведущих на киностудии имени Горького, имеет за своими плечами

фильмы «Шестая весна», «Новенькая», «Вперед, день», «Эта тревожная зима», «Вкус халвы», «Самый красивый конь».

Александр Итыгилов, еще недавно один из перспективных операторов киностудии имени Довженко, где он снял фильмы «Иду к тебе», «Как закалялась сталь», «Каштанка», «Театр неизвестного актера», перешел в кинорежиссуру.

Юри Силларт, тоже совсем недавно «молодой», сейчас замечательный, своеобразный оператор «Таллифильма», который снял «Вдохновение», «Огонь в ночи», «Бриллианты для диктатуры пролетариата», «Время жить, время любить», «Цену смерти спроси у мертвых» и «Отель «У погибшего альпиниста»...

Молодой киргизский оператор Манасбек Мусаев снял широко известные картины «Среди людей» и «Белый пароход», заявив о себе как о многообещающем художнике.

Еще недавно во ВГИКе дипломная работа студентки Татьяны Логиновой «Как мера и красота скажет» была премирована на фестивале студенческих фильмов за лучшую операторскую работу. А сейчас, после картины «Венок сонетов», получившей премию Ленинского комсомола, она уже закончила на студии «Беларусьфильм» новый двухсерийный фильм «Дикая охота короля Стаха».

Мы сидим с Александром Владимировичем у него дома в маленьком кабинете, где вместо стен — стройные шеренги книг в разнообразных мундирах, много фотографий, строгое деревянное бюро, на нем кипы исписанной бумаги: статьи, лекции, доклады и среди них миниатюрная кинокамера-сувенир на крошечной треноге, очень похожая на настоящую: подарок операторского цеха «Мосфильма».

Среди фотографий — лицо профессора Бориса Израэлевича Волчека, моего дорогого мастера, так рано и неожиданно ушедшего от нас.

Александр Владимирович показывает подарки и сувениры, полученные им к семидесятилетию. Их много, очень много.

И вот только что пришедшее письмо. Из Болгарии. От болгарского кинооператора Ивана Самарджиева, конечно же, выпускника ма-

стерской Гальперина. Выясняем, что Самарджиев закончил картину «По следам без вести пропавших», которая собрала, кажется, все мыслимые премии. Теперь он пишет отчет мастеру.

Заглядываю в письмо: «То, что в остальных картинах было экспериментом с собой и со своими профессорами, в последней обратилось для нас в эксперимент, который должен был доказать:

а) годимся ли мы... отразить в большом фильме свои принципы — политические и художественные, защитить их в творческом плане и...

б) доказать себе, что в этом мире есть вещи, гораздо более сложные, чем играть пленкой, камерой и миром людей»...

В углу кабинета, на полочке, за стеклом разложена прекрасная коллекция курительных трубок «Данхилл». Александр Владимирович говорит, что ныне они для него скорее предмет воспоминаний; тем не менее фирма «Данхилл» и по сей день иногда присылает своему клиенту проспекты. «Когда началась война, — рассказывает Александр Владимирович, — в первые ее дни на фронт уходила большая группа добровольцев-студентов и в их числе мой младший брат. И вот каждый, кто пришел к нам прощаться, взял с собой трубку, потому что по какому-то поверью люди возвращаются с трубкой в то место, где им ее презентовали. К счастью, для многих это поверье оправдалось...»

Но хотя Александр Владимирович и не подарил мне трубку, мне все равно хочется хотя бы иногда возвращаться в этот дом, где вместо стен — книги, книги, книги и среди них живет настоящий мастер и человек.



Николай Савицкий

Объятия Кубы

Репортаж с I Международного фестиваля нового латиноамериканского кино в Гаване

У этого фестиваля пока не существует девиза. Нет и официального регламента. Еще рано говорить о его сложившихся традициях. В обширном перечне больших и малых смотров мирового киноискусства Международный фестиваль нового латиноамериканского кино занимает самую нижнюю строчку — на правах новорожденного. Время появления на свет — декабрь 1979 года. Место рождения — Куба, Гавана, столица первого социалистического государства Латинской Америки.

...Гавана, 3 декабря 1979 года, 8 часов вечера. Торжественный и строгий зал Синематеки Кубинского института киноискусства и кинопромышленности (ИКАИК) переполнен. В зале — несколько сот деятелей кино, журналистов и гостей из тридцати с лишним стран мира; более половины из них представляют полтора десятка национальных кинематографий государств Латинской Америки и Карибского бассейна. К микрофону, установленному прямо перед киноэкраном, всего в нескольких шагах от первого ряда партера, выходит заместитель министра культуры Республики Куба, руководитель ИКАИКа Альфредо Гевара.

«Братья кинематографисты нашей Америки, — обращается он к присутствующим, — объявляю I Фестиваль нового латиноамериканского кино открытым!» Кинофорум в Гаване начинает свою работу...

Братья... Единомышленники, надежные соратники по искусству и по совместной борьбе. Гевара выбрал точное слово! В кубинскую столицу съехались кинематографисты многих национальностей, населяющих Латинскую Америку. Опытные мастера, чьи фильмы хорошо известны на континенте и далеко за его пределами. А рядом — новички, дебютанты, у которых на счету лишь одна-две короткометражные ленты (некоторые из них впервые выйдут к зрителю здесь, в Гаване). Художники, принадлежащие к разным школам и направлениям в сегодняшнем киноискусстве. Люди, живущие и работающие в странах с различным общественно-политическим устройством. Состав участников и гостей Гаванского кинофестиваля пестр, неоднороден... Но собрались они вместе потому, что их объединяют общие цели, общие идеалы. Горячее стремление раскрывать средствами реалистического художественного творчества наиболее острые и злободневные проблемы современной латиноамериканской действительности. Рассказывать о сегодняшней жизни и об истории своих народов, отражая рост классового и национального самосознания трудящихся Латинской Америки. Развивать и обогащать самобытную кинематографическую культуру, опираясь на традиции национальных культур, на достижения классического и современного мирового киноискусства. И самое главное, их сближает отчетливо выраженная антиимпериалистическая направленность творчества, прочно цементирующая сложный и очень разнообразный в конкретных своих проявлениях социально-эстетический феномен нового латиноамериканского кино.

Народы Латинской Америки, деятели передовой латиноамериканской культуры не зря рассматривают мировой империализм, империализм США, географически приближенный к континенту, в качестве своего врага «номер один». На протяжении десятилетий Соединен-

ные Штаты подавляли национально-освободительное движение в латиноамериканских странах, нередко прибегая к угрозе силой и к прямому военному вмешательству в их внутренние дела, когда ход событий ставил под угрозу интересы североамериканских монополий, беззастенчиво грабивших богатства Латинской Америки, использовавших ее в качестве прибыльного источника сырья, рабочей силы и рынка сбыта своих товаров; они создали на латиноамериканском континенте сеть репрессивных режимов, всегда оказывали и продолжают оказывать экономическую и военную помощь местным олигархиям, которые исправно служат своим империалистическим хозяевам; они проводили и проводят в отношении Латинской Америки лишь слегка завуалированную неоколониалистскую политику и в рамках ее препятствуют культурному развитию народов континента. В русле широкого антиимпериалистического движения и возникло искусство, провозгласившее своей главной целью участие в борьбе против закабаления Латинской Америки силами империализма и реакции, — новое латиноамериканское кино.

Немного — о его истоках и родовых чертах.

В 60-е годы в обиход вошло определение «синема ново» («новое кино»). Им теоретики киноискусства и кинокритики пользуются уже добрых полтора десятилетия для обозначения мощного прогрессивного направления в кинематографии Бразилии, высший подъем которого приходится на первую половину 60-х годов. Подлинная гражданственность и страстный патриотизм, острота политического видения, приверженность идеям радикального переустройства жизни на основах социальной справедливости, демократичность, последовательное обращение к национальным культурным ценностям и историческим корням национального самосознания, смелое новаторство в области киноязыка — вот что было характерным для лучших работ пионеров «синема ново», для таких, к примеру, видных художников, как Глаубер Роша, Нельсон Перейра душ Сантуш, Пауло Сезар Саррасени.

«Новому кино» Бразилии суждено было существовать недолго. Превратности политиче-



Заместитель министра культуры Республики Куба Альфредо Гевара выступает на открытии I Международного фестиваля нового латиноамериканского кино в Гаване

ской жизни страны, установление режима жесткой военной диктатуры, антидемократические меры властей в сфере культуры (и конкретно — пресловутый «Учредительный акт № 5» от 1968 года) свели на нет относительную свободу кинематографического творчества в Бразилии. Ведущие бразильские режиссеры, занесенные в «черные списки», вынуждены были эмигрировать. По образному выражению нынешнего председателя Ассоциации бразильских кинематографистов Зелито Виана, в течение нескольких лет «бразильское кино напоминало пустыню».

Но уроки «синема ново», его опыт, его фильмы остались жить, несмотря ни на какие запреты диктаторов и их подручных, а его подлинные достижения и открытия составили часть фундамента, на котором строилось новое латиноамериканское кино.

Именно — часть. Поскольку более значимым, основным компонентом его формирующейся структуры стал социалистический кине-

матограф острова Свободы, чье бурное развитие начинается сразу же вслед за победой кубинской революции в 1959 году. Во второй половине 60-х годов, примерно в то самое время, когда на родине «синема ново» передовой, демократический кинематограф был подавлен и ликвидирован, кубинское киноискусство вступило в период высокой идейной и эстетической зрелости.

Стремительный взлет кубинского кино, столь же неожиданный, сколь и очевидный, дал вдохновляющий пример прогрессивно настроенным деятелям кино Латинской Америки. Здесь было над чем задуматься! Страна, в которой накануне революции национальное киноискусство едва ли существовало даже в зачаточных формах, а незначительное по объему кинопроизводство и прокат, почти полностью сосредоточенный в больших городах, целиком контролировался североамериканскими монополиями, Голливудом, использовавшим Кубу как место экзотических натурных площадок и почти свободный от конкуренции рынок сбыта своей преимущественно дешевой, низкопробной коммерческой продукции, эта страна всего за несколько лет заняла заметное место в ряду кинематографически развитых держав.

В историю культуры Латинской Америки молодое кубинское кино вошло как на самом деле новый во всех отношениях феномен. Революционный и антиимпериалистический пафос кубинских фильмов, опыт социалистического киноискусства, взятый на вооружение их создателями, плодотворный поиск новаторских средств образной выразительности, популярность, быстро завоеванная кинематографом Кубы у себя на родине, а потом и за ее рубежами, — такого не знала до сих пор ни одна из кинематографий континента. Путь, пройденный кубинским кино после революции, дал еще одно ярчайшее доказательство неоспоримых преимуществ социализма, обеспечивающего самые широкие и благоприятные возможности для развития национальной культуры народов.

Имена выдающихся кубинских мастеров экрана — Томаса Гутьереса Алеа, Октавио Кортасара, Хорхе Фраги, Сантьяго Альвареса,

Хосе Массипа, Энрике Пинеды Барнета, Умберто Соласа, Серхио Хирала, Мануэля Переса, Пастора Веги, Хуана Падрона — известны сегодня всюду, где знают и ценят настоящее искусство. За 20 лет на Кубе создано более 90 полнометражных картин, игровых и документальных, снято свыше 600 документальных лент короткого метража, 900 выпусков хроник и киножурналов, около 150 мультипликационных и несколько десятков научно-популярных фильмов. Внушительные цифры.

Год, с которого началась история Международного фестиваля нового латиноамериканского кино, был годом двадцатилетнего юбилея кубинской революции и кубинского революционного киноискусства, и это знаменательно: тот факт, что мы можем сегодня по праву говорить о новом латиноамериканском кино как о ярком явлении прогрессивной мировой кинематографической культуры, связан с рождением в Латинской Америке кинематографа Кубы.

Произведения, составляющие ныне «действующий фонд» нового латиноамериканского кино, появились в 60—70-х годах в Мексике и Венесуэле, в Боливии и Колумбии, в Коста-Рике и Панаме, в Аргентине и Перу, в Уругвае и на Гаити. Правда, в отношении этих стран можно — чаще всего — говорить лишь о единичных, разрозненных опытах, о скромных по своим наличным результатам, хотя и перспективным в принципе усилиям и начинаниям отдельных энтузиастов или небольших кинематографических групп. И все же, работая вне системы крупного профессионального кинопроизводства, обходя цензурные препоны, преодолевая бойкот коммерческого проката, им все чаще удается снимать фильмы, наполненные серьезным социальным содержанием, картины граждански активные, «политически ангажированные», противостоящие идеологической и экономической экспансии США на экране и чисто развлекательным лентам буржуазии местного происхождения.

Новое латиноамериканское кино — движение интернациональное по своему размаху и интернационалистское по духу. В художественной и публицистической форме оно выражает и

«Малуала» (Куба),
режиссер Серхио Хираль



пропагандирует идею солидарности народов континента в их антиимпериалистической, национально-освободительной, классовой борьбе. Наглядное доказательство тому — судьба чилийского кино в изгнании.

Со времени фашистского переворота почти все деятели чилийской кинематографии, национализированной правительством Народного единства, находятся в вынужденной эмиграции. Однако прогрессивное киноискусство Чили существует! В течение нескольких лет чилийские кинематографисты создали в разных странах более 50 фильмов; некоторые из них получили мировую известность, вышли победителями представительных конкурсов на больших меж-
национализированной правительством Народного единства, находятся в вынужденной эмиграции. Однако прогрессивное киноискусство Чили су-

ми Латинской Америки (кубинской, мексиканской и другими) прежде всего. «Фашистским репрессиям, попыткам раздавить кинематограф противостоит латиноамериканская солидарность, которая обеспечивает защиту преследуемым, предлагает им поддержку и трибуну...» — говорил, выступая на открытии I Международного фестиваля нового латиноамериканского кино руководитель кубинской кинематографии Альфредо Гевара. Справедливость его высказывания подкрепляется фактами.

Любой фестиваль имеет свою предысторию — есть она и у кинофорума Латинской Америки в Гаване. Недели латиноамериканского кино в Винья дель Мар, в Мериде, состоявшиеся в 1960-м году, были первым латиноамериканским кино руководителем кубинской кинематографии Альфредо Гевара. Справедливость его выска-

боды. И, разумеется, основной предпосылкой появления на кинематографической карте мира этого фестиваля стал рост сил движения нового, прогрессивного латиноамериканского кино, которое к концу 70-х годов стало «частью культуры, художественных и боевых традиций» Латинской Америки².

Декабрь, зимний месяц... В Гаване об этом вспоминаешь только тогда, когда на глаза тебе случайно попадает календарь. К середине дня «зимнее» солнце, лишь изредка скрывающееся за облаками, прогревает влажный тропический воздух до двадцати трех — двадцати семи градусов. Просто невозможно поверить, что всего через три недели наступит Новый год. Открыты пляжи, работают бассейны... И есть большой соблазн выйти из битком набитого фестивального автобуса, который через минуту-другую отойдет от нарядного подъезда гостиницы «Националь», пересечет Ведадо по безупречно прямой 23-й улице и быстро домчит тебя до расцвеченного флагами входа в Синематеку, где вот-вот начнется очередной просмотр, семинар, пресс-конференция. Выйти и побродить по городу. Просто так, без всякой цели... Спуститься на Малекон, знаменитую гаванскую набережную, кожей ощутить соленое дыхание Атлантики. Не торопясь, добраться до Старой Гаваны, еще раз увидеть ее неповторимый живописный ансамбль, сложившийся, кажется, еще в XVI веке. Заглянуть в какой-нибудь уютный каменный дворик с фонтаном посередине, где и в самый жаркий день — прохлада, покой, тишина... Нет, сегодня из этой затеи явно ничего не получится. Завтра, пожалуй, тоже. Если только поздно вечером, точнее — ближе к полуночи, когда в ИКАИКе закончится показ вечерней программы. Фестиваль живет в напряженном, насыщенном ритме. В него необходимо включиться — иначе непременно пропустишь что-то очень интересное, куда-то опоздаешь, с кем-то разминешься. Впрочем, не стоит обольщаться: как ни старайся, везде все равно не поспеешь! Даже если

ограничиваться одними просмотрами. Ведь помимо главного фестивального зала, Синематеки, где идут фильмы конкурса, в ИКАИКе работают одновременно несколько просмотровых помещений; там демонстрируются ленты Ретроспективы кубинского кино, новые картины производства социалистических кинематографий Болгарии, Венгрии, Польши, Румынии, Советского Союза, Югославии, фильмы, включенные в программу МЕКЛА, кинорынка. Да кроме того, в нескольких городских кинотеатрах, самых крупных и комфортабельных, организован показ внеконкурсных фестивальных лент. Хотелось бы заглянуть и туда, но не выходит... И когда через неделю, в день закрытия фестиваля будет объявлено, что за 8 дней на фестивальных экранах Гаваны демонстрировалось более 200 фильмов различных видов и жанров, перелистав блокнот, не без грусти убеждаешься: тебе удалось увидеть не более десятой части этой уникальной коллекции...

Между тем фестиваль — это не только встреча с фильмами, но еще и исключительная возможность встреч с людьми, труду, фантазии, таланту, а нередко и подлинному мужеству которых обязаны они своим появлением. На кинофоруме в Гаване почти вся прогрессивная латиноамериканская кинематография была представлена персонально.

...С утра до самой поздней ночи в просторном мраморном холле «Националя» многолюдно. Вот появился мэтр кубинской документалистики Сантьяго Альварес, чей взрывчатый темперамент и неумная энергия (про них можно догадаться, даже не зная режиссера в лицо, по его работам) с трудом сопоставимы с возрастом этого седовласого человека, недавно разменявшего седьмой десяток. Месяца три назад мы встречались с Альваресом на кинофестивале в Москве. Здесь, в Гаване, он возглавляет Международное жюри конкурса короткометражных картин. Неподалеку, у стенда информационной службы о чем-то горячо спорят молодые мексиканские кинематографисты из творческой группы фильма «Мать», вольной экранной версии горьковской повести, снятой Анхелем Мадригалем (этому «мэтру» — лет двадцать с небольшим...), пок-

² Из «Заключительной декларации», принятой участниками I Международного фестиваля нового латиноамериканского кино.

«Полковник Делмиро
Гувейя» (Бразилия),
режиссер Жералдо Сарно



лонником Дзиги Вертова и Бертольта Брехта. На площадке перед лифтом видна коренастая фигура колумбийца Габриэля Гарсии Маркеса; всемирно известный автор «Ста лет одиночества» и «Осени патриарха» руководит работой жюри полнометражного конкурса. Мигель Литтин и Патрисιο Гусман, видные чилийские режиссеры, чьи новые работы будут показаны в программе фестиваля, разговаривают с киноведом из ФРГ, специалистом по кино Латинской Америки Петером Шуманном. Рядом с ними... Однако пора остановиться. В фестивальной гостинице и впрямь многолюдно. Как многолюдно на Гаванском фестивале: сегодня, как сообщает Информационный бюллетень, его «население» перевалило за полутысячную отметку — всего на второй день киносмотрa, когда немало участников и гостей, по различным причинам, еще в пути!..

Издалека, с южной оконечности континента прибыл на фестиваль Фернандо Бирри, представитель кинематографии Аргентины, преданный энтузиаст и один из зачинателей движения нового латиноамериканского кино, основавший Киноинститут при Национальном университете в Литорале. Бирри — автор ряда документальных и игровых фильмов, имевших широкий резонанс в Латинской Америке. С кубинскими коллегами его связывает давняя дружба, в Гавану он приезжает уже в четвертый раз.

Говорит Фернандо Бирри: «...Судьба нового

латиноамериканского кино выиграна, хотя битва еще не завершилась. Но его перспективы открыты. В дни, когда мы только начинали, кинематограф Латинской Америки выглядел как некий удаленный объект в поле зрения телеобъектива, его реальное будущее представлялось бесконечно далеким. Сегодня же настоящее будущее нового латиноамериканского кино просматривается вблизи, под углом 360 градусов. Только оглянитесь вокруг! Всюду в Латинской Америке зарождаются новые кинематографии, исключая те страны, где самовластие диктаторов и гнет империализма пока остаются абсолютными. Но мы придем и туда! Достаточно вспомнить события последних двадцати лет, чтобы ясно осознать: оптимизм по поводу перспектив нового латиноамериканского кино — не утопия, он питается не одной надеждой. Это оптимизм, основанный на реалиях самой действительности».

Бирри — личность эмоциональная. Стиль его высказываний несколько экзотичен, сродни его колоритному и непривычному внешнему виду: волосы до плеч, черная шляпа и брезентовая куртка-штормовка — с ними он, кажется, не расстанется никогда... Однако за красочными метафорами его речи стоит стройная логика суждений человека, который хорошо знает, что говорит и во что верит. Временами его оценки могут показаться несколько преувеличенными, но в главном Фернандо

Бирри несомненно прав: перспективы нового латиноамериканского кино отнюдь не утопичны.

Если бы I Международный фестиваль нового латиноамериканского кино состоялся годом раньше, Никарагуа вряд ли значилась в списке стран — участниц этого киносмотра. Кровавая диктатура Сомосы, ставленника американского империализма, пала совсем недавно, незадолго до открытия гаванского кинофорума. А в те дни, когда бойцы Фронта национального освобождения имени Сандино с оружием в руках штурмовали последний оплот прогнившего, ненавистного народу режима, в рядах герильерос находились люди с кинокамерами. Кубинские, мексиканские, аргентинские операторы, документалисты Панама, Уругвая, Пуэрто-Рико снимали героическую хронику освобождения, с риском для жизни выполняя свой интернациональный долг. И не случайно Гаванский фестиваль открылся показом «Первого выпуска кинохроники Национального киноинститута Никарагуа», с а м о й п е р в о й ленты, созданной в этой стране после свержения диктатуры.

Надо было видеть тот редкий, от сердца идущий энтузиазм, с каким две с половиной тысячи зрителей, гостей и участников фестиваля, стоя приветствовали немногочисленную делегацию деятелей молодого революционного кино Никарагуа! А потом зал затаил дыхание: люди, не отрываясь, смотрели на экран, где шли уже ставшие историческими кадры ожесточенных сражений на улицах Манагуа, вслушивались в записанный на пленку рассказ соратника легендарного Сандино...

В этой короткой, но очень интересной и богатой по материалу работе никарагуанских кинематографистов³ (режиссер Франк Пинеда,

³ Решением Международного жюри Гаванского фестиваля «Первому выпуску кинохроники Национального киноинститута Никарагуа» была присуждена Премия имени Сауля Елина, учрежденная Комитетом кинематографистов Латинской Америки. Сауль Елин, один из основателей ИКАИКа, в течение многих лет входивший в состав его руководства, немало сделал для становления социалистического киноискусства Кубы, для развития интернациональных связей кубинской кинематографии.

Оглашая решение жюри, чилийский режиссер Мигель Литтин подчеркнул, что учреждением этой премии кинематографисты Латинской Америки хотят «почтить память человека, участвовавшего в рождении нового латиноамериканского кино». *Прим. автора.*

художественный руководитель съемок Рамиро Лакайо), ставшей своего рода эпиграфом к большой и разнообразной программе фестиваля, как бы штрихами намечены отдельные ведущие темы и мотивы всего нового латиноамериканского кино: тема освободительной борьбы, вооруженного сопротивления народа мрачной тирании «горилл», открыто предающих национальные интересы своих стран, превращающих их в вотчины империализма США; мотив преемственности героических революционных и демократических традиций Латинской Америки, имеющих долгую и славную историю; мысль о необходимости объединения всех прогрессивных, патриотических сил в каждой стране во имя обретения подлинной национальной независимости; идея солидарности латиноамериканских народов, обусловленной общностью классовых интересов и политических целей трудящихся масс. В развернутом виде они выражены в таких, к примеру, фильмах Гаванского фестиваля, как «Исчезнувшие узники» (Патриотические силы Чили), «Гаити, дорога свободы» (Гаити), «Разорванный флаг» (Мексика), «Три «А».— три вида оружия» (Аргентина), «Народная власть» (Патриотические силы Чили), «Настоящий главный герой» (Панама), «Портативная страна» (Венесуэла), «Забастовка» (Бразилия).

Так, предпосылкой для создания фильма «Исчезнувшие узники», поставленного режиссером Серхио Кастильей, послужили подлинные факты, реальная ситуация, создавшаяся в Чили после свержения президента Сальвадора Альенде и захвата власти хунтой Пиночета... Герои картины, участвующие в движении левых сил, попадают в фашистский застеноч. Там они подвергаются чудовищным пыткам и издевательствам. Экран подробно рассказывает о трех днях кровавой «деятельности» одного из центров тайной политической полиции Чили...

И все же чилийские патриоты остаются духовно несломленными, выходят морально победившими в неравном поединке с тупой и безжалостной «машиной насилия».

Говорит Серхио Кастилья: «В своей картине мы хотели сделать наглядным социальный



Актрисы Йоги Руж (Мексика)
и Дейси Гранадос (Куба)

спектр чилийской действительности, то есть показать противоречия классового и социального характера, и, кроме того, дать на экране лицо врага. В таком виде, как я полагаю, фильм становится более наглядным уроком для всех стран, в которых имеют место или могут произойти подобные явления».

Кастилья снимал свой фильм на Кубе. Это лишь один из многих случаев, когда кубинская кинематография, располагающая развитой, хорошо оснащенной (но вовсе не избыточной) производственной базой, помогла осуществить свой замысел художнику из другой страны, лишенному возможности трудиться у себя на родине. Здесь же, в Гаване, картина получила первое признание, свою первую международную награду: жюри латиноамериканского фестиваля особо отметило ее «за выразительное изображение нравственной стойкости и сопротивления диктатуре».

Другой чилийский режиссер, известный документалист Патрисно Гусман был удостоен на фестивале Большого приза «Коралл» (по разделу короткометражных фильмов) за документальную трилогию «Битва за Чили». Первые две части политического триптиха Гусма-

на («Мятеж буржуазии» и «Государственный переворот»), созданные ранее, успешно участвовали в ряде международных смотров, включая фестивали в Москве и Ташкенте. В Гаване была показана последняя часть трилогии — «Народная власть», работа над которой закончена сравнительно недавно.

Материал, собранный в этой ленте, по большей своей части относится ко времени, предшествовавшему фашистскому перевороту в Чили. «Народная власть» заключает трилогию о чилийской трагедии не хронологически, но дает ей смысловое завершение.

Известно, что в попытке обелить себя, пинчетовская хунта и обслуживающий ее пропагандистский аппарат постоянно прибегают к злонамеренному искажению фактов, действуя, однако, с некоторой оглядкой. К примеру, ставить под сомнение тот факт, что правительство Народного единства пришло к власти конституционным путем, в результате свободного волеизъявления чилийского народа, —

значило бы идти на слишком явную и нелепую ложь. И вот апологеты антинародного режима пробуют навязать общественному мнению внутри страны и за границей фарисейский тезис, согласно которому сентябрьский переворот 1973 года был совершен «на благо родины», лишь на какое-то время «введенной в заблуждение марксистами»; силятся доказать, будто к моменту путча президент Альенде утратил доверие народа, и, стало быть, мятеж, поднятый крайне правой военщиной, отвечал «чаяниям нации».

Фильм «Народная власть» весьма убедительно разоблачает этот заведомый обман, пользуясь неоспоримой аргументацией документа. На экране — серия синхронных интервью, снятых в Чили незадолго до переворота. Их брали у представителей различных слоев и групп населения — у рабочих и студентов, у служащих и домохозяек. Брали без всякой предварительной подготовки, часто — прямо на улице... Так был проведен своеобразный социологический опрос, небольшой, но представительный «референдум» с помощью кинокамеры. Вопросы хроникеров должны были выявить главное. Доверяют ли народные массы своему правительству? Некоторые ответы звучат не слишком гладко — среди интервьюируемых нет искушенных политиков... Но все они абсолютно искренни. Они подтверждают: власть президента Альенде и его правительства — это подлинно народная, демократическая власть. Власть в интересах большинства. Власть, облеченная высоким народным доверием.

Есть в Латинской Америке кинематографии, почти не известные за пределами своего региона. Да и сами латиноамериканцы знают их еще недостаточно хорошо. Вот почему инициатива устроителей гаванского кинофорума, организовавших в дни фестиваля что-то вроде специализированной международной пресс-конференции сразу нескольких национальных делегаций (включая делегации стран, в которых кинематограф переживает еще только период становления), была весьма полезной и своевременной. В товарищеском собеседовании приняли участие представители Никарагуа,

Панама, Перу, Гаити, Эквадора, Венесуэлы и кино «чикано» (кинематограф мексиканцев, проживающих в США).

Что нам известно, скажем, о кино Гаити? Все знают о тяжелой общественно-политической обстановке в этой небольшой многострадальной стране Карибского бассейна, о крайне репрессивном характере диктаторского режима Дювалье-младшего, «достойно» продолжившего дело своего печально прославившегося родителя, «Папы-дока», чья патологическая жестокость вошла в пословицу. Подавляя любые проявления свободомыслия, сознательно удерживая народ в состоянии темноты и невежества, правительство Гаити принимает жесткие меры, чтобы воспрепятствовать развитию всякого серьезного художественного творчества, и демонстративно покровительствует лишь так называемому «наивному» искусству, которое якобы выражает «подлинную национальную сущность» гаитян. Разве возможно существование кино в таких вот условиях?

Оказывается, возможно. Несмотря на все преследования, под самым носом у вездесущих тонтон-макутов, в стране снимают короткие документальные ленты, которые говорят правду о тяжелой доле гаитянского народа. Их демонстрируют подпольно. А не так давно здесь был создан первый полнометражный документальный фильм «Гаити, дорога свободы» (режиссер Арнольд Антонин), особо отмеченный жюри Гаванского фестиваля.

Картину эту можно назвать учебником истории, «написанным» экранными средствами и рассчитанным на то, чтобы в наглядной, выразительной форме рассказать зрителю (самому неподготовленному — в том числе) об основных этапах исторического пути гаитянского народа за пять столетий. Композиционно повествование разбито на «главы»: первая — прошлое Гаити, со времен открытия острова Колумбом в XV веке до конца французского колониального владычества; вторая — период, когда бывшие руководители освободительной борьбы в стране начинают проводить антинародную, проимпериалистическую политику, все более ориентируясь на союз с иностранными капиталистическими монополиями; третья —

«Портативная страна»
(Венесуэла).
режиссеры Иван Фео
Антонио Леранди



военная оккупация Гаити Соединенными Штатами Америки, самая длительная империалистическая оккупация в истории латиноамериканского континента, продолжавшаяся почти 20 лет (с 1915 по 1934 год); четвертая — сопротивление гаитянского народа военному диктату янки и, наконец, сегодняшняя жизнь страны под пятой диктатуры Дювалье.

Не знаю, многие ли граждане Гаити имели возможность познакомиться с этим фильмом, в заключительной части которого раскрывается социальный механизм режима, суть антинародной политики диктаторской династии. Но даже сам факт создания подобной картины в стране, значительная часть населения которой имеет самые смутные представления о прошлом своей родины, политически, а зачастую — и буквально, неграмотна, трудно переоценить.

Говорит Арнольд Антонин: «В длительной борьбе против диктатуры Дювалье кино стало одним из средств, помогающих поднять эту борьбу на более высокую ступень. Принимая во внимание особые условия борьбы на Гаити, необходимо было наряду с традиционными средствами информации и пропаганды, использовавшимися в целях разоблачения политики

диктаторского режима, применить новые методы, повышающие действенность агитации. Одним из новых средств, помогающих нам этого добиться, стало кино. Мы рассматриваем кинокамеру как эффективный инструмент социальной критики. Главная цель такого кинематографа — побудить людей к размышлениям по поводу реальных проблем действительности и помочь ее изменить.

Именно в этом направлении мы планировали будущую работу, создавая нашу киностудию. Сперва мы сняли двадцатиминутную короткометражную ленту, а затем — первый полнометражный фильм гаитянской кинематографии. «Гаити, дорога свободы» — это первый революционный фильм, созданный в нашей стране, который достойно представляет борьбу гаитянского народа и является ее посланцем за рубежом».

Интересно выступил на этой встрече режиссер Педро Ривера, представитель другой малой латиноамериканской кинематографии — панамской. Ривера — член Экспериментальной группы университетского кино Панама, сокращенно ЭГУК. Одной из первых работ группы, организовавшейся недавно, была короткометражная документальная лента «Лоренсо пожал

ему руку, словно это был Масео», рассказывавшая о визите на Кубу бывшего президента Панама генерала Омара Торрихоса несколько лет назад. Затем кинематографисты ЭГУК сняли за границей еще одну документальную картину — «Белиз победит», тем самым выразив солидарность панамцев с народом другой маленькой⁴ страны в Центральной Америке, которая находится в полуколониальной зависимости от Великобритании и добивается полного национального суверенитета. На фестиваль в Гавану делегация Панама привезла новый фильм, снятый молодым режиссером Эрнесто Ольдерой, — хронику заключительного этапа переговоров представителей панамского правительства и Соединенных Штатов по вопросу о Панамском канале. Это была мужественная борьба небольшого государства с крупнейшей империалистической державой мира, стоившая Панаме многих жертв. Картина с символическим названием «Настоящий главный герой» показывает истинного героя неравной борьбы — панамский народ, не склонивший головы, людей, никогда, даже в самое тяжелое время, не терявших веры в грядущую победу своего справедливого дела.

Уровень сложности проблем, которые решают сегодня развивающиеся кинематографии Латинской Америки и страны, где национальное кино уже накопило значительный опыт, разумеется, различен. Стоит, однако, подчеркнуть, что и те и другие неизменно сталкиваются в своем движении с одним и тем же главным препятствием — с засилием североамериканских киномополий, представляющим собой одну из разновидностей империалистической экспансии Соединенных Штатов на континенте.

Некоторое представление о масштабах этого натиска дают следующие цифры (все они относятся к 1978 году).

Аргентина: на экраны страны вышли премьеры 107 фильмов США и только 22 — отечественного производства.

Бразилия: кинопроизводство в стране достигло уровня 100 игровых полнометражных

фильмов в год — и все же этого количества еще недостаточно для конкуренции с иностранными, в основном, американскими, картинами, появляющимися на бразильском экране в количестве 300—400 названий ежегодно.

Мексика: национальная кинематография выпустила 70 художественных фильмов (около 50 процентов из них финансировались из государственных источников); в то же время из 321 премьерного показа 113 приходится на долю американских картин.

Венесуэла: на экраны вышел 451 фильм — только 18 из них сделаны венесуэльскими кинематографистами...

За этими данными (аналогичная картина наблюдается и в ряде других стран Латинской Америки) стоят не только вполне очевидные экономические проблемы, сдерживающие рост независимых национальных кинематографий. Количественное преобладание фильмов США в латиноамериканском прокате — лишь одна сторона дела. Другая — содержание, идеологическая направленность программ, поставляемых из Соединенных Штатов для кинотеатров и телевидения континента, их художественный уровень.

Обычно принято считать, что они в основном состоят из фильмов, относимых к категории так называемой «коммерческой продукции», из развлекательных поделок, рассчитанных на широкий и непритязательный спрос. В общем-то, так оно и есть — на первый взгляд... Задумаемся, однако, не слишком ли невинно и успокоительно звучит эта примелькавшаяся характеристика — «коммерческий кинематограф»? Ведь это кино, как убеждает более внимательный анализ, ориентировано не только на кассу, не только на легкое извлечение прибылей за счет эксплуатации невзыскательного вкуса. Консервация социальной пассивности, конформизма, потребительской психологии, проповедь «классических буржуазных добродетелей», которых, якобы, вполне достаточно, чтобы преуспеть в «обществе свободной конкуренции», — вот лишь некоторые из направлений массированного воздействия на сознание широких зрительских аудиторий средствами «коммерческого экрана».

⁴ Белиз — 150 тысяч человек.

и художником Хуаном...
механика, которая...
иногда...
иногда...

У киоска
с киноплакатами ИКЛИКа
всегда многолюдно...



Если же принять во внимание, что западный «коммерческий фильм» (в кино США эта тенденция обозначилась сегодня с особой отчетливостью) в наши дни отнюдь не чуждается прямого контакта с политикой, а напротив, не прочь сыграть на повышении интереса современного человека к реалиям политической жизни (или хотя бы — к наиболее сенсационным ее событиям и фактам), разумеется, внушая ему реакционные антикоммунистические, милитаристские, расистские идеи, то необходимо признать следующее: буржуазное «коммерческое кино» по-прежнему остается высокодоходным бизнесом; но это — прежде всего — инструмент активного идеологического наступления империализма.

Новое латиноамериканское кино — это искусство борьбы и сопротивления. Борьбы — против «культурной реколонизации», которую империализм пытается осуществить в Латинской Америке, используя для этих целей и кинематограф. Сопротивления — пагубному, тлетворному воздействию реакционного буржуазного кино, кино Соединенных Штатов Америки в первую очередь, на развивающиеся национальные культуры латиноамериканских стран, на убеждения и вкусы латиноамерикан-

ских зрителей. Движение нового латиноамериканского кино, ныне распространившееся по всему континенту, органично включается в широкий исторический процесс национально-освободительной и классовой борьбы народов Латинской Америки; этим, главным образом, и определяется значительность его общественно-политической роли, весомость его вклада в прогрессивное мировое киноискусство.

«Уроки борьбы» — такое название, думается, вполне подошло бы мексиканскому фильму «Разорванный флаг» (режиссер Габриэль Ретес), особо отмеченному жюри Гаванского фестиваля.

Фабула картины содержит элементы детективного повествования, но перед нами — не детектив, а социальная драма на материале современной мексиканской действительности... Несколько юношей и девушек из кругов радикально настроенной молодежи случайно становятся свидетелями убийства. Более того, в руках у них оказывается неопровержимая улика преступления, совершенного крупным промышленником, застрелившим свою любовницу, — ролик киноплёнки, на котором зафиксирован момент убийства. Вскоре выясняется, что полицейские органы склонны поскорее



*«Исчезнувшие узники»
(Патриотические силы Чили),
режиссер Арнольд Антонин*

«замять» дело, поскольку убийца — слишком влиятельное лицо. Тогда молодые люди решаются действовать на свой страх и риск. Однако они не спешат открыто изобличить преступника. Располагая компрометирующим материалом, они хотят заставить промышленника согласиться на реформы, облегчающие положение рабочих, занятых на его предприятиях.

На первых порах убийца, кажется, уступает давлению. Но это всего-навсего «игра в поддавки». Молодые радикалы, наивно рассчитывающие столь просто и скоро изменить не больше, не меньше, как «экономическую структуру общества», имеют дело с изощренным и опытным противником. Ему хватит сноровки и денег, чтобы жестоко расправиться со своими разоблачителями.

Создатели фильма «Разорванный флаг», глубоко сочувствуя своим героям, чьи намерения были самыми благими, смотрят на вещи трезво: шантаж одиночек — не метод борьбы с социальным злом; она требует иных средств, иного, зрелого и обдуманного подхода, опоры в массах.

Двумя делегациями сразу была представлена на международном смотре в Гаване кинематография Мексики: большой национальной де-

легацией и довольно многочисленной (около 15 человек) группой деятелей кино «чикано», выступившей с отдельной программой.

Кино «чикано» — это редчайший (если не единственный) случай в мировой кинематографической практике, когда самостоятельная и сильная ветвь национального киноискусства появляется и утверждает себя за пределами национальной территории; вот уже более десяти лет оно существует на Западном побережье Соединенных Штатов, где особенно много выходцев из Мексики, которых в США называют «чиканос».

Датой рождения кино «чикано» считается 1967 год, когда Луис и Даниэль Вальдес сняли фильм «Я Хоакин», почти целиком состоявший из фотографий. К настоящему времени в активе этого кинематографа более двадцати документальных лент короткого метража (специальная Ретроспектива кино «чикано» получила на фестивале в Гаване приз «Коралл» по разделу короткометражных картин) и один полнометражный игровой фильм — «Кровавые корни» (автор сценария и режиссер Хесус Тревиньо), участвовавший в основном конкурсе смотра и удостоенный приза «Караколь» (учрежден Национальным союзом писателей

и художников Кубы — УНИАК) — «за произведение, отражающее высокий художественный уровень латиноамериканского кино и показывающее борьбу рабочего класса как класса, определяющего исторические перспективы Латинской Америки».

Картина «Кровавые корни» содержит публицистически страстный призыв к единству действий всех мексиканских трудящихся. И тех, которые живут в США постоянно, и рабочих, прибывающих сюда из Мексики в поисках хотя бы временного, случайного заработка. Последние, как показано в фильме, подвергаются здесь еще более жестокой эксплуатации со стороны североамериканских компаний, чем обладающие чуть большими правами «чиканос».

Говорит Хесус Тревиньо: «Кино «чикано» является частью культуры сопротивления, противостоящей империалистической культуре, которая деформирует нашу национальную сущность в расхожих стереотипах. Совсем недавно в Голливуде сняты два фильма — «Ходи гордо» и «Ночи на бульварах»; в них «чиканос» изображаются уголовниками, бандитами, причем сделано это с ясно расистских позиций, с целью унижить нас и создать превратное представление о мексиканцах.

Вот почему кино «чикано», насколько позволяют его возможности, стремится дать достойную отповедь голливудскому кино в идеологическом плане, разоблачая его реакционные приемы и позиции.

Нашу культуру пытаются уничтожить, а мы добиваемся ее раскрепощения, утверждая, что мы — латиноамериканцы.

Показом произведений кино «чикано» на I Международном фестивале нового латиноамериканского кино завершается этап становления нашей кинематографии. Хочу подчеркнуть, что связи, установившиеся в дни фестиваля между делегациями кинематографистов «чикано» и других латиноамериканских стран, — это, несомненно, фактор исключительной важности.

Кинематографисты «чиканос» сознают, что народ, о жизни и национальной самобытности которого в мире ничего не известно, хотят по-

давить и рассеять. Поэтому мы считаем важным делом — выявлять в искусстве наши национальные черты, оказывать сопротивление нашим противникам, которые есть у нас и за пределами Латинской Америки. Таковы задачи революционного художественного творчества, революционного кино».

Формулируя свое кредо художника-патриота, определяя общественно-эстетические задачи кинематографии, деятелем которой он является, Тревиньо коснулся одного из принципиальных аспектов, характеризующих творческие поиски нового латиноамериканского кино. Кинематографисты, примыкающие к этому движению, как правило, отдают себе отчет в том, что развитие независимых национальных кинематографий, их способность к противодействию империалистической экспансии на экране и к активному участию в решении социально-политических проблем Латинской Америки — это не только и не столько вопрос прочности их экономической структуры и количественных показателей национального кинопроизводства. Не менее важно, насколько глубоко и полно выявляют они национальную самобытность народов континента и способствуют росту их самосознания, расширяя сектор социального видения сегодняшней действительности и ее исторических истоков одновременно. В какой мере это искусство помогает сохранить и умножить в новых исторических условиях культурные и нравственные ценности, накопленные латиноамериканцами на протяжении столетий.

Отсюда-то и проистекает, в частности, повышенный и далеко не всегда понятный стороннему наблюдателю⁵ интерес латиноамериканских кинематографистов к историческим сюжетам, к прошлому народов континента.

Действие бразильского конкурсного фильма «Полковник Делмиро Гувейя» (режиссер Жералдо Сарно) относится не к столь уж отдаленному прошлому: вступительный эпизод картины — празднование по случаю наступле-

⁵ Именно в такой роли нередко выступает европейское киноведение и кинокритика США, анализируя современный кинопроцесс в Латинской Америке. — *Прим. автора.*

ния нового, 1901, года в доме полковника Гувейи, рано оставившего военную карьеру, чтобы целиком посвятить себя предпринимательской деятельности.

Итак, Бразилия начала столетия. Все-таки история, если учитывать ускоренные темпы нашего века, крутые перемены, которые принес он и на латиноамериканский континент.

Основные события ленты разворачиваются на северо-востоке страны, в районах сертао (полузасушливые земли, используемые в основном, для выгона скота). В этих областях в конце прошлого века происходили крестьянские выступления против помещиков-землевладельцев, установивших свою диктатуру после провозглашения Бразилии республикой в 1889 году. Здесь же резко проявлялись противоречия, вызванные столкновением интересов нарождавшейся национальной буржуазии и иностранных (английских, позднее — североамериканских) монополий, широкое проникновение которых в Бразилию усилилось с началом XX века.

Полковник Делмиро Гувейя, центральный персонаж фильма (как утверждают авторы картины, у него был реальный прототип), принадлежит к тем представителям буржуазно-помещичьего класса, которые еще в период первоначального становления капиталистических отношений в стране отчетливо понимали опасность, угрожавшую национальным потребностям Бразилии со стороны империалистических держав. На этой почве у него возникает конфликт, сначала — с местными властями, с губернатором провинции, не одобрявшим слишком смелых и самостоятельных начинаний Гувейи в сфере предпринимательства, затем — с крупной британской компанией, пожелавшей прибрать к рукам текстильное предприятие полковника, чтобы избавиться от конкурента.

Фильм, поставленный как историческая драма с использованием приемов приключенческого жанра, проникнут симпатией к главному герою, человеку мужественному, решительному и дальновидному.

Картина «Полковник Делмиро Гувейя», снятая в 1977 году, — вторая работа Жералдо Сарно в игровом кино; свою кинематографи-

ческую деятельность Сарно начинал в документалистике, что наложило особый отпечаток на стиль его режиссуры, которую отличает точная проработка деталей фона, умелое использование естественных интерьеров и ландшафта северо-восточной Бразилии, хорошо гармонирующих с суровой тональностью повествования. До фестиваля в Гаване фильм Сарно с успехом демонстрировался на нескольких киносмотрках, имел хорошую прессу, однако бразильская публика принимала его довольно прохладно. Удивляться этому не приходится: несмотря на определенные позитивные сдвиги в кино Бразилии, наблюдающиеся в последние годы, бразильская кинопродукция, по признанию местной печати, — это в большинстве своем «порношаншадес», развлекательные ленты со значительной долей эротики. Понятно, что серьезному фильму, предлагающему критическую оценку важных моментов национальной истории, трудно внедриться в крайне коммерциализированный прокат.

Свою новую работу «Малуала», смонтированную всего за 10 дней до открытия фестиваля, кубинский режиссер Серхио Хираль не считает историческим фильмом в строгом смысле этого слова. Возможно, это и верно, если понимать под «историческим фильмом» только такое кинопроизведение, сюжет которого опирается на документально подтвержденные факты прошлого и допускает лишь минимум художественного вымысла. Тем не менее «Малуала» завершает историческую трилогию Хиралья, начатую фильмом «Другой Франциско» и продолженную картиной «Ранчеадор» («Охотник за беглецами»), освещающую проблему рабства на Кубе XIX века.

Во времена колониализма черные рабы, привезенные на Кубу из Африки, совершив побег с плантаций, нередко укрывались в горах, основывая там вольные поселения. Малуала — так называлось одно из этих поселений на восточной оконечности острова. В картине рассказывается о неудавшейся попытке колониальных властей ликвидировать поселение, используя силу оружия, подкуп, провокацию.

Вполне вероятно, что события «Малуалы», как и ее центральные персонажи Гальо и Као

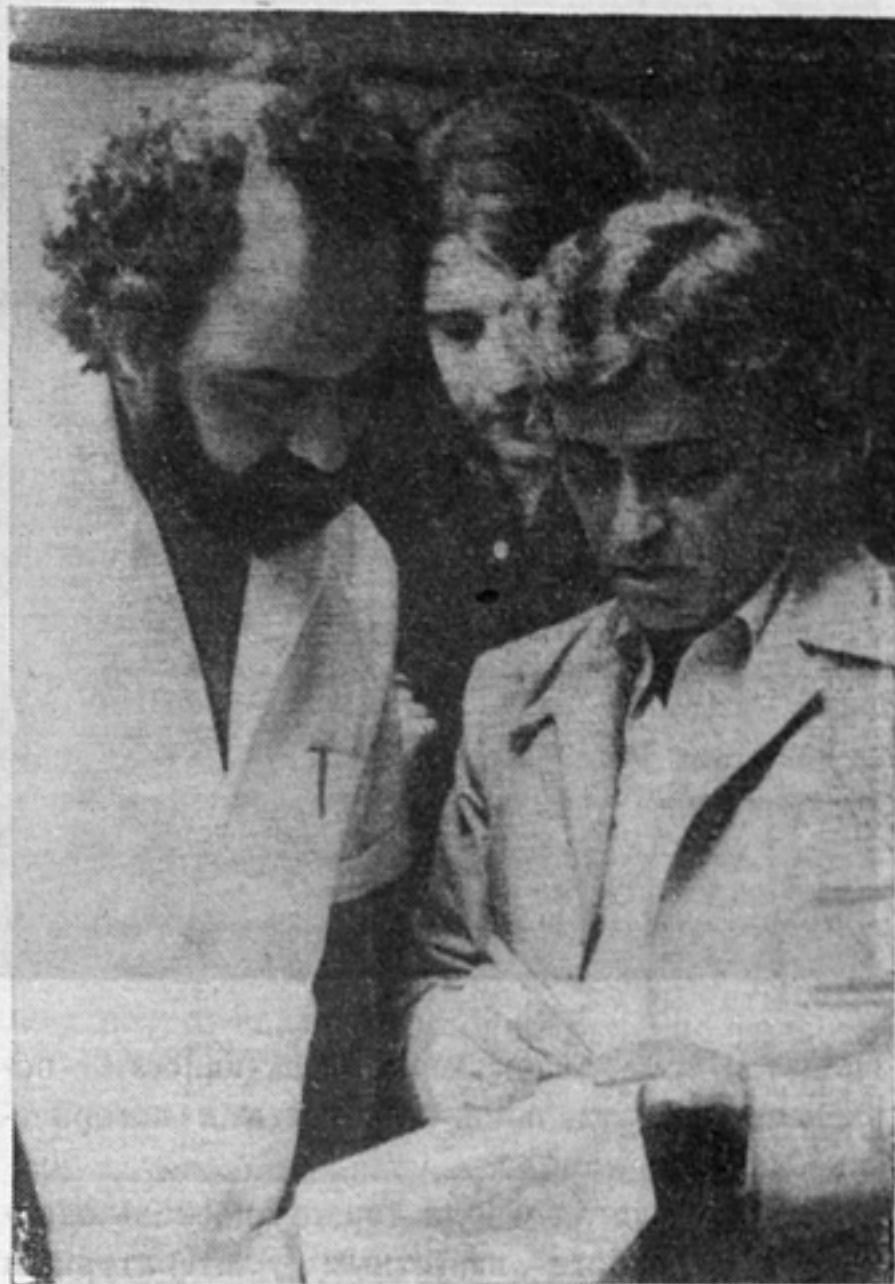
(образы-символы: первый олицетворяет позицию непреклонно стойкого борца за свободу, а второй обобщает в себе черты шаткой личности, не способной сразу и безошибочно найти свое место в борьбе невольников с угнетателями), действительно, не имели точных исторических прототипов. Историзм картины в другом, в ее общей исторической концепции, отвечающей выводам объективных исследований, анализирующих процесс ликвидации рабовладения на Кубе. На экране проводится мысль о невозможности покончить с рабством силами одних только негров невольников, что полностью соответствует реалиям кубинской истории. Борьба за ликвидацию системы рабовладения на острове практически с самого начала разворачивалась в русле общенациональной освободительной войны, результатом которой явилось обретение Кубой своей государственности и — формирование кубинской нации.

Стиль фильма — экспрессивный, колоритный. В отличие от двух первых частей трилогии «Малуала» снята в цвете, и замечательное мастерство оператора Рауля Родригеса немало добавляет к высоким художественным качествам картины, в которой наряду с непрофессиональными исполнителями заняты такие известные кубинские актеры, как Мигель Наварро, Самуэль Клакстон, Роберто Бланко, Мигель Гутьеррес.

Остается добавить, что «Малуала» и «Полковник Делмиро Гувейя» возглавили список гаванских лауреатов, разделив поровну Большой приз «Коралл», главную награду I Международного фестиваля нового латиноамериканского кино, присужденную им «за выражение национальной самобытности и обогащение перспектив латиноамериканского кино, за человечность и художественные достоинства».

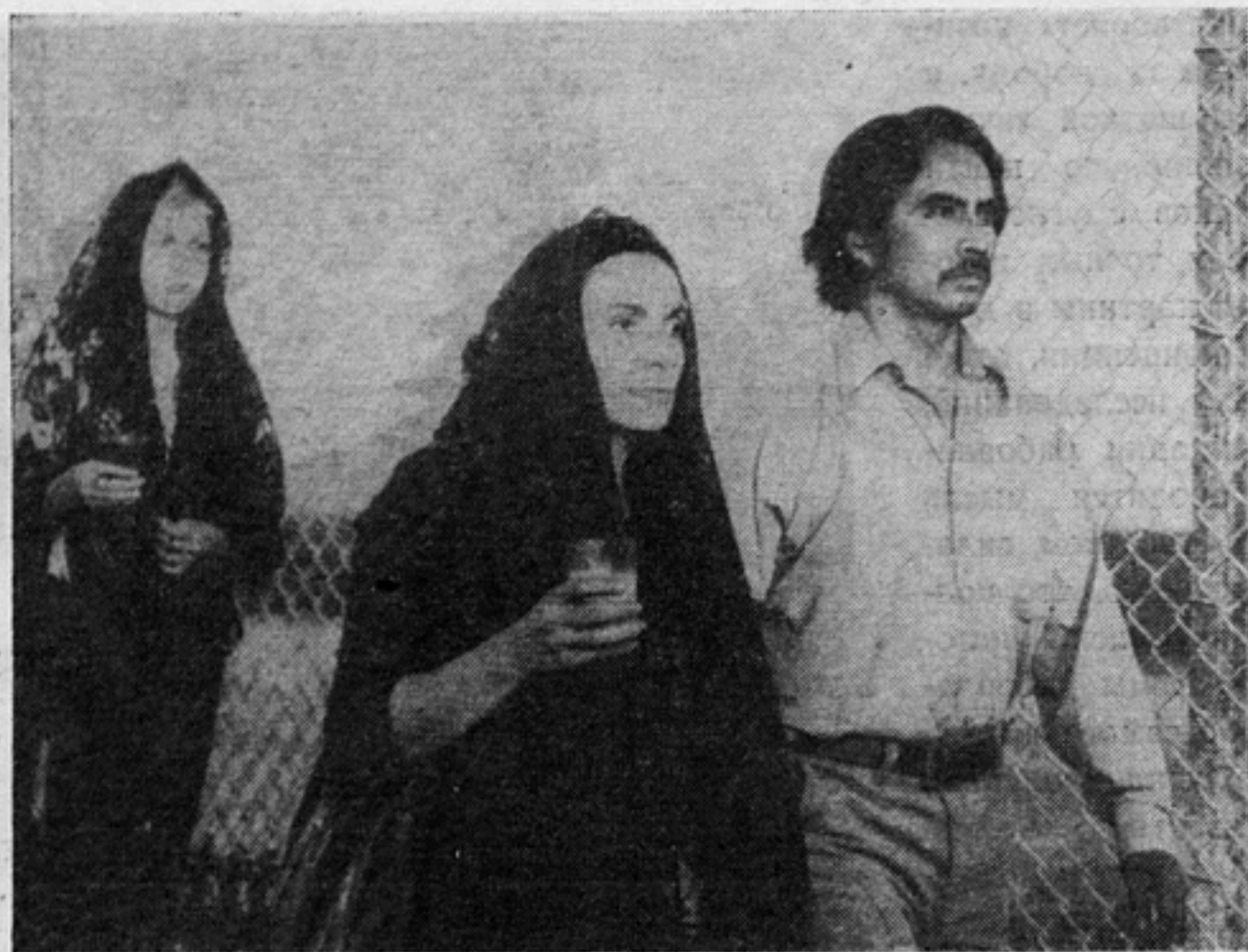
Кроме фильмов «Исчезнувшие узники» и «Разорванный флаг», о которых уже было сказано выше, призерами полнометражного конкурса стали две картины Венесуэлы: «Портативная страна», режиссеры Иван Фео, Антонио Леранди (Специальный приз жюри) и «Попутчик», режиссер Клементе де ла Сэрда (особо отмечен жюри).

«Портативная страна», экранизация популяр-



Уточняется программа очередного показа:
слева направо — чилийские режиссеры
Мигель Литтин и Патрисио Гусман,
директор Национальной синематеки Кубы
Эктор Гарсиа Меса

ного в Латинской Америке одноименного романа Адриано Гонсалеса Леона, созданная двумя молодыми кинематографистами, прежде работавшими в документальном кино и на телевидении, принадлежит к жанру семейной хроники; в фильме рассказана история семьи Барасарте почти за целое столетие, с конца XIX века и до наших дней. Венесуэльская критика справедливо оценила картину как успешный дебют и, отметив реалистический подход авторов к изображению прошлого и настоящего страны, назвала ленту «эпопеей национальной жизни». В фильме действуют представители трех поколений семьи Барасарте. Внуки первых Барасарте становятся революционерами. Ведущим мотивом произведения



«Кровавые корни»
(кино «Чикано»),
режиссер
Хесус Тревиньо

является тема общественной активности, вовлеченности отдельной личности в исторические судьбы народа.

Клементе де ла Сэрда также воспользовался в своей работе известным литературным первоисточником, экранизировав роман Орландо Араухо. «Попутчик», весьма своеобразный по форме фильм, поставленный в манере социального гротеска, порой приобретающего трагифарсовую окраску, неожиданно сочетает в себе жизнеподобные реалистические описания с открытой условностью метафорических образов. Показывая небогатую событиями жизнь маленькой горной деревушки, «Попутчик» дает сатирическое изображение ее хозяев, символизирующих две ипостаси буржуазного способа правления: диктаторскую и парламентскую. Ни та, ни другая форма власти не служит коренным народным интересам, говорит фильм, подвергая едкой издевке и «диктатора», и «парламентария»...

...Гавана, 10 декабря 1979 года. Снова, как и неделю назад, в зале Синематеки — праздник, торжественное закрытие фестиваля. Один за другим на авансцену выходят победители смотра. Получив призы и дипломы, они остаются здесь — и вот уже целая шеренга лауреатов

выстроилась на фоне огромного киноэкрана, во всю его многометровую ширину. Художники, составляющие авангард нового латиноамериканского кино, стоят тесно, плечом к плечу, и есть в этой стихийно сложившейся композиции смысл символа, зримое выражение единства передовых кинематографистов континента.

«Друзья, — заключает свою краткую речь директор фестиваля, кубинский режиссер Пастор Вега, — мы ждем вас здесь снова, в 1980 году, на II Международном фестивале нового латиноамериканского кино!»

В день завершения работы фестиваля его участники приняли Заключительную Декларацию, подводющую итоги смотра. «Будущее покажет, — говорится в этом документе, — истинное значение и подлинную ценность этой встречи художников, фильмов и пропагандистов нового латиноамериканского кино, участвующих в борьбе против империалистического проникновения в нашу культуру, вставших на защиту национальной суверенности народов Латинской Америки и Карибского бассейна». Оптимизм этих слов подкреплен впечатляющим успехом гаванской встречи деятелей прогрессивного киноискусства континента.

Сразу же после закрытия Гаванского фестиваля автор этих строк обратился к победителям смотра Серхио Хиралью и Жералдо Сарно, к председателю Международного жюри конкурса игровых фильмов Габриэлю Гарсна Маркесу и к его коллеге по работе в жюри чилийскому режиссеру Мигелю Литтину с просьбой поделиться с читателями «Искусства кино» своими впечатлениями о прошедшем кинофоруме, дать оценку его итогов и перспектив. Вот выдержки из их высказываний.

Говорит Серхио Хираль: «Первый латиноамериканский кинофестиваль такого масштаба, как эта встреча, превратил в реальность наши надежды и чаяния. Прогрессивные кинематографисты Латинской Америки получили исключительную возможность, собравшись в Гаване, широко представить свои художественные произведения и обнародовать свои политические позиции. Фестиваль вылился в мощную антиимпериалистическую демонстрацию и показал силу нашего единства, что делает его важнейшим событием в области культуры и политики. Гавана, столица Кубы, свободной территории Америки, не однажды была местом проведения международных конгрессов, конференций и фестивалей, способствовавших объединению народов Латинской Америки и народов братских стран других континентов в их справедливой антиимпериалистической борьбе. И то, что латиноамериканский кинофорум проходил именно в Гаване, я считаю большой удачей.

Работа фестиваля протекала в самой благоприятной атмосфере. Большое количество его участников, гостей, журналистов, освещавших работу смотра, огромное число показанных фильмов — более 300 названий, если считать и информационные программы, — все это требовало исключительно четкой организации, которую и обеспечили руководители фестиваля. На фестивале эффективно работал кинорынок, что поможет распространению продукции латиноамериканских кинематографий за рубежом.

Латиноамериканское кино — очень разное в различных частях континента. И по своей технической оснащенности, и по художественному мастерству. Но, как мы могли убедиться, недо-

статок необходимых средств и опыта порой восполняется за счет мужества и энтузиазма художников.

Основной тенденцией прогрессивного латиноамериканского кино является его антиимпериалистическая направленность и активное утверждение национальных исторических и культурных ценностей наших народов. Показанные на фестивале фильмы имели ясно выраженную цель и, будучи национально самобытными, свидетельствовали о категорическом отрицании новым латиноамериканским кино «канонов», насаждаемых голливудской киноиндустрией, дающей банальное и искаженное представление о Латинской Америке.

Будущее Гаванского фестиваля непосредственно связано с развитием латиноамериканских кинематографий, с их качественным и количественным ростом, и зависит от объединенных усилий кинематографистов континента, создающих искусство, которое одновременно является и боевым оружием».

Говорит Мигель Литтин: «Впервые в истории латиноамериканского кино мы собрались здесь вместе, и, таким образом, Гаванский фестиваль является для нас исключительно важным и радостным событием. В Гаване мы смогли не только собрать всех наших латиноамериканских братьев, товарищей по профессии, но и получить цельное представление о содержании и путях развития кино Латинской Америки. На I Международном фестивале нового латиноамериканского кино наше искусство вновь выявило свой антиимпериалистический характер. Произведения, показанные в дни фестиваля, имеют целью спасти культуру Латинской Америки от неоколониалистских проникновений, рассказывают об освободительной борьбе народов континента, они подтверждают, что ведущей тенденцией нашего кино является его антиимпериалистическая направленность.

Фестиваль, который прошел в обстановке высокой социальной активности и отразил атмосферу политической борьбы, протекающей в латиноамериканских странах, сегодня мог состояться только в Гаване, в столице социалистической Кубы. Но мы надеемся, что со временем сможем провести подобную встречу

и в Никарагуа, и в Боливии, и в Чили, когда наша родина станет вновь свободной.

Об атмосфере фестиваля можно сказать коротко: она была великолепной. Кубинские товарищи приложили много усилий к тому, чтобы фестиваль прошел успешно, и мы высоко оцениваем их работу по исключительно четкой организации просмотра.

Передовое киноискусство нашего континента стремится к приумножению ценностей подлинно народной, демократической культуры, которая возникает в условиях, когда класс эксплуатируемых приходит в столкновение с классом эксплуататоров. Такая культура неизменно отражает ход социальной борьбы, рост национально-освободительного движения. Раскрывая наиболее характерные черты сегодняшней жизни континента, новое латиноамериканское кино умножает наши силы, укрепляет волю к победе. Практически все фестивальные программы отразили это качество прогрессивного кинематографа Латинской Америки.

Показательно, что высшую награду просмотра поделили бразильский фильм «Полковник Делмиро Гувейя» и кубинская картина «Малуала», произведения, которые показывают различные аспекты исторического пути двух народов Латинской Америки, процесс формирования новых наций и нашего национального мировосприятия. Оба фильма очень правдивы, человечны, их отличают выразительная пластика и хороший вкус.

Аналогичные тенденции отразила и документальная часть просмотра, где главный успех выпал на долю чилийского фильма «Битва за Чили», обладающего, на мой взгляд, значительными эстетическими достоинствами. Патрисио Гусман сумел найти яркие краски для изображения перипетий борьбы угнетенных против своих угнетателей, показать гнев и огромные возможности народа, поднявшегося на справедливую борьбу.

Наше кино — это народное искусство, ибо оно служит интересам народа и опирается на истинно народные традиции. Наша сегодняшняя действительность включена в контекст мировых событий, и потому произведения латиноамериканского кино имеют не только локаль-

ное значение, но входят в сокровищницу прогрессивного мирового киноискусства.

В ряду выдающихся фильмов, показанных на фестивале, мне хотелось бы выделить венесуэльскую картину «Портативная страна», отмеченную новаторскими средствами киновыразительности, и чилийскую ленту «Исчезнувшие узники», в которой мы встретились с людьми несокрушимой силы духа. Наряду с другими значительными фильмами фестиваля эти произведения включены в активный фонд передового искусства, участвующего в борьбе за лучшее будущее человечества. Все они — очень национальны по духу и стилю, они принадлежат латиноамериканской культуре, но одновременно, как я полагаю, в идейном плане они продолжают традиции мирового революционного кино, традиции великих советских режиссеров, таких, как Сергей Эйзенштейн.

Убежден, что атмосфера энтузиазма и солидарности, в которой прошел Гаванский фестиваль, поиск высоких гуманистических ценностей, который он стимулирует, поможет всем латиноамериканским кинематографистам, нашим товарищам, в создании произведений искусства, необходимого людям, искусства — в интересах всего человечества. Убежден, что фестиваль станет вехой в истории кино Латинской Америки.

Говорит Жералдо Сарно: «Самое важное заключается, на мой взгляд, в том, что фестиваль нового латиноамериканского кино состоялся на Кубе, в столице первой социалистической страны континента. Именно здесь и только здесь мы смогли показать самые боевые наши фильмы, в том числе фильмы сопротивления, созданные в странах, стонущих под пятой фашистской диктатуры, таких, как Чили или Уругвай. Здесь же мы в большом количестве смогли познакомиться с произведениями развивающихся кинематографий, подчас существующих в очень сложных и специфических условиях.

Средствами нашего искусства мы участвуем в борьбе против наступления неокolonизма на культурном фронте. Это задача исключительной важности для Бразилии, Мексики, Колумбии, Перу и других стран континента. На-



Фотография на память:
латиноамериканские актрисы
с писателем Габриэлем Гарсиа Маркесом

конец, здесь мы увидели первую работу молодой кинематографии, созданной в стране, лишь недавно освободившейся от гнета диктатуры и внешнего империалистического гнета, — первый фильм Никарагуа. Гаванский фестиваль очень нужен всем кинематографистам Латинской Америки.

Гаванский фестиваль был отлично организован. Куба — замечательная страна, она мне очень понравилась, и я чувствовал себя здесь, как в родном доме.

В целом новое латиноамериканское кино — при сохранении традиционных национальных форм отдельных кинематографий — занято выявлением общих черт латиноамериканской культуры и создает предпосылки для развития киноискусства в Латинской Америке как составной части культуры континента. В этом — главный смысл нашего движения. Для достижения наших целей необходимо формировать язык нового кино, ибо революционное искусство немыслимо без поисков новых средств художественной выразительности.

Хочется надеяться, что фестиваль будет проходить каждый год, ибо он способствует достижению основной нашей цели — объединению всех кинематографистов Латинской Америки. Кроме того, для нас очень важно, чтобы кинематографисты всего мира видели наши работы, чтобы мы могли общаться, обмениваться опытом борьбы и творчества.

Латиноамериканский фестиваль на Кубе имел огромное значение для консолидации антиимпериалистических сил в кинематографе нашего континента».

Говорит Габриэль Гарсиа Маркес: «Фестиваль нового латиноамериканского кино был всем нам насущно необходим. Этот фестиваль показал, что новое латиноамериканское кино действительно существует. Не только существует, но и переживает период успешного развития, о чем свидетельствуют фильмы, показан-

ные в Гаване. Гаванский кинофорум стал местом встречи и фактором единения кинематографистов Латинской Америки, которые давно ощущали настоятельную потребность в координации своей деятельности, направленной на укрепление позиций прогрессивного художественного творчества. Этот фестиваль способствовал сближению кинематографистов континента, работающих в различных уголках и в разных странах Латинской Америки. В том и состоит, как я полагаю, основное его значение.

Факт проведения первого вселатиноамериканского киносмотрa в Гаване имеет особую важность и глубоко символический смысл: фестиваль проходил в первой социалистической стране континента, где есть свое национальное киноискусство. Кубинское кино уже давно подтвердило свой зрелый художественный уровень.

Во всех заметных фильмах фестиваля, конкурсных и внеконкурсных, с абсолютной отчетливостью выражена основная тенденция, определяющая и современное состояние и перспективы латиноамериканской кинематографии: эти произведения поднимают на новый уровень национальное самосознание народов Латинской Америки, прикасаются к истокам национальных культур, общих идейных и художественных ценностей искусства кино, которое мы называем новым латиноамериканским кино. Творческий поиск в этом направлении и был очевидным общим знаменателем, к которому можно привести все достижения по созданию нового оригинального киноязыка.

Верю, что у Международного фестиваля нового латиноамериканского кино — большое будущее. Есть все предпосылки для превращения его в ежегодный смотр сил прогрессивного киноискусства континента, в дальнейшем движении которого кровно заинтересованы все, кому дороги перспективы национального художественного творчества и независимость народов Латинской Америки».

...У этого фестиваля еще нет девиза. Но в его будущий лозунг уже вписаны великие слова: **СОЛИДАРНОСТЬ — БОРЬБА — СВОБОДА.**

Гавана — Москва

Владимир Баскаков

История и современность в творчестве братьев Тавиани

Один итальянский критик сказал, что музой братьев Тавиани является Клио, «муза истории»: «Их муза — это современная социально-историческая реальность»¹. И это не парадокс. В творчестве братьев Тавиани отразился один из наиболее сложных этапов в современной общественно-политической жизни Запада с присущими ему иллюзиями и разочарованиями, надеждами и противоречиями — «бурные 60-е» и пришедшие им на смену 70-е годы.

Творчество Паоло и Витторио Тавиани, являясь своеобразным рефлексом итальянского общества, «болеет» противоречиями современной истории, охватывает многие вопросы, которые сегодня тревожат самые широкие круги западной демократической общественности, интеллигенции и молодежи. Это такие проблемы, как углубляющийся общий кризис буржуазного общества, перспективы развертывания революционного движения, место и роль левой интеллигенции Запада в движении протеста, условия объединения интеллигенции и широких слоев трудящихся в единый революционный фронт. В то же время фильмы братьев Тавиани сознательно рассчитаны на вполне определенную аудиторию — они обращаются главным образом к представителям «левой» и леворадикальной интеллигенции Запада, студенчества и молодежи.

В западной критической литературе твор-

¹ В. Торри. *Poesia e ideologia nel cinema dei Taviani*. «Cinema Essenza», 1974, N. 95, p. 8.

«Под знаком Скорпиона»



чество братьев Тавиани нередко называют «автобиографией поколения протеста», своеобразным «зеркалом» движения «контестации» 60-х годов. Сегодня у нас есть основания добавить, что в их последних работах отражается также и дальнейшая судьба этого движения, его кризис, назревшие противоречия, политическая и идейная эволюция в истекшем десятилетии — 70-х годах.

При этом часто судьба означенного движения отражается неадекватно, даже искаженно. Эти искажения в целом обусловлены глубокими противоречиями в поисках «левой» и радикально настроенной интеллигенцией Запада неких «третьих», «альтернативных путей», в которых отражается, с одной стороны, резко критическое отношение к капиталистической действительности, к госмонополистическому «истеблишменту», а с другой стороны, незнание, неподготовленность к усвоению подлинно альтернативной — социалистической — идеологии.

Движение социального протеста, родившееся в 60-х годах чуть ли не повсеместно в развитых капиталистических странах Запада и получившее название движения «новых левых»,

явилось одним из значительных событий современной общественно-политической и культурной истории. Активными силами новой оппозиции власти капитала стали леворадикальные слои интеллигенции и студенческой молодежи. Однако движение протеста выступило независимо и до известной степени в противовес рабочему движению и всем другим левым силам, результатом чего явилась в конечном счете изоляция «новых левых» от широких трудящихся масс и недостаточная эффективность избранных ими форм политической борьбы.

Общественно-политическое значение движения «контестации», его резонанс в различных сторонах общественной и культурной жизни Запада — все это сразу же привлекло к себе внимание деятелей науки, культуры и искусства. Анализ «новых левых» и их идеологии посвящены труды социологов и философов разных ориентаций, о них продолжают спорить на страницах журналов и газет, о них пишут романы и поэмы, ставят спектакли, балеты и оперы, снимают кинофильмы. Многие видные западные кинорежиссеры — такие очень разные мастера, как Деннис Хоннер и Артур

Пени, Микеланджело Антониони и Элио Петри, Жан-Люк Годар и Луи Маль, Бернардо Бертолуччи и Марсель Карне и многие другие, каждый по-своему откликнулись на события и кризис молодежного протеста и осветили их в своих работах с самых различных идейных, политических и мировоззренческих позиций, отразили целую гамму чувств — от неодобрительного недоумения, иронии до сочувствия и прославления. Одни художники выступили с позиций сторонних наблюдателей, другие — в качестве временных попутчиков, третьи — заявили о себе как о непосредственных участниках движения протеста.

Паоло и Витторио Тавиани, создатели одних из наиболее известных на Западе произведений, посвященных молодому поколению протеста, отразили проблемы, взволновавшие «новых левых», как бы «изнутри». Они поставили перед собой задачу взглянуть на мир глазами самих участников движения «конте-стации». И их фильмы стали своеобразным зеркалом, в котором отразились основные сложности и противоречия, иллюзии и обманутые надежды «бурных 60-х годов», но подчас — повторим — зеркалом «кривым», отразившим не столько саму действительность, сколько все комплексы и синдромы леворадикального сознания.

Братья Тавиани не стремились к анализу социально-классового значения, движущих сил и перспектив «молодежной конте-стации» прежде всего потому, что сами находились «внутри» движения протеста, ощущая себя его про-роками и выразителями. Но в силу своего художественного дарования, они в то же время не могли не взглянуть на себя, на свое творчество и на самих «новых левых» как бы «со стороны». Эта дистанция, которую художники интуитивно устанавливают между собой и тем, что мы видим на экране, является, быть может, одним из самых ценных элементов в их творчестве.

Следует вместе с тем отметить еще одну своеобразную черту творчества Тавиани — их эволюцию от первых фильмов, связанных в определенной степени с традициями неореализма, к некоему «метафорически-аллегорическо-

му» изображению современной социальной реальности Запада, четко проявившемуся в таких работах, как «Под знаком Скорпиона», «У святого Михаила был петух», «Аллонзанфан». Аллегория, иносказание, гротеск, символ лежат в основе поэтики перечисленных фильмов, с помощью этих средств авторы и стремятся выразить свое суждение о буржуазном обществе и о силах протеста, вызревающих в его недрах.

Возможность начала нового этапа в творческой и идейной эволюции братьев Тавиани, пожалуй, знаменует их последний фильм «Отец-хозяин». Не исключено, что этот фильм может стать началом перехода от «левацкого» бунта к реалистическому познанию окружающей социальной действительности, к ее изучению в свете подлинно научного анализа.

Известно, что в начале 70-х годов западные средства массовой информации громогласно провозгласили кризис движения протеста и конец эпохи «конте-стации». Американские футурологи Герман Кан и Барри Брюс-Бриггс провозгласили, и не безосновательно, наступление «контрреформации» и как бы «второе рождение», реставрацию буржуазного уклада². Поводом для усилившихся нападок «справа» на движение «новых левых» стал реальный факт — резкий спад политической активности протестующей молодежи и распад многих леворадикальных организаций, который буржуазная критика поспешила объявить не только симптомом грядущего краха левого радикализма, но, более того, крушения всех революционных движений как таковых и даже всей «революционной идеологии». Модными стали разговоры о «повороте к консерватизму», о «поправлении» в политическом, идейном и культурном климате Запада, что, как известно, в значительной степени и оправдалось в наши дни.

В то же время и бывшие идейные вожди движения протеста (как, например, недавно умерший Герберт Маркузе) восприняли его политический спад как сокрушительный удар,

² Н. Kahn and B. Bruce-Briggs. Things to come. N. Y. 1972. p. 37.

нанесенный «истеблишментом» всем левым силам Запада, и возвестили начало эпохи «контрреволюции». «Западный мир вступил в новую фазу, — писал в 1972 году Маркузе, — теперь для защиты капиталистической системы он прибегает к внешней и внутренней контрреволюции»³. Маркузе утверждал также, что от прежней «репрессивной толерантности» капиталистическое общество шагнуло к «превентивной контрреволюции», что опять-таки, если иметь в виду, к примеру, такую страну, как США (да и не ее одну), оказалось отнюдь не лишним основанием.

В качестве причин, вызвавших кризис движения протеста, Маркузе, как и множество других западных теоретиков, в прошлом считавшихся идеологами левого радикализма, назвал эготеризм и изоляционизм молодежной «контестации», политическую эксцентричность избранных «новыми левыми» форм борьбы, их неспособность установить контакт с широкими народными массами. Впрочем, констатируя слабость «новых левых», Маркузе как и в прежних своих работах, не отошел от присущего ему антикоммунизма и неприятия реального социализма. Пессимистические ноты доминируют сегодня и в работах многих бывших активистов и идеологов движения протеста, тоже не нашедших в себе силы и мудрость, чтобы понять, в чем истинная альтернатива капитализму и его идеологии.

Многие из этих явлений своеобразно отразились и в ряде последних работ Паоло и Витторио Тавиани, где они стремятся в форме исторических и политических аллегорий высказать свое суждение о судьбах леворадикальной конфронтации 1960-х годов и перспективах движения протеста...

Фон, на котором разворачивается действие фильма «У святого Муханла был петух», — один из этапов истории итальянского революционного движения прошлого века. Но это, разумеется, лишь внешний фон, перипетии истории мало интересуют режиссеров. События прошлого, по замыслу авторов, должны быть

«прочитаны» прежде всего в идейно-политическом контексте современности.

В центре фильма стоит фигура Джулио Маньери — социалиста-утописта, руководителя анархистской группы, поставившей своей целью поднять революционную борьбу на аграрном юге Италии. Фильм начинается символическим эпизодом, когда Джулио-ребенок наказан за свои детские проделки и шалости и заперт матерью в темном чулане, где для храбрости он поет детскую песенку-считалку «У святого Муханла был петух...».

А вот он, уже взрослый, возглавляет «революционный поход» в маленькое и удаленное местечко Читта делла Пьеве с тем, чтобы, используя популярную у анархистов прошлого века тактику «пропаганды действием»⁴, поднять забитых крестьян на восстание. Однако, как этого и следовало ожидать, народ не поддержал волюнтаристскую акцию анархистов, которые вскоре были жестоко разгромлены отрядами полиции и солдат.

Джулио Маньери ведут на казнь в его родном городе. На улице пустынно, все окна закрыты, ни одного сочувственного взгляда... Однако сам герой даже перед смертью не может и не хочет мириться со своим поражением — ему кажется, он воображает, что движется в триумфальной колонне победителей по ликующему городу.

Перед самой казнью Маньери объявляют, что «высочайшим повелением» он помилован и смерть заменена ему пожизненным заключением.

Первые десять лет тюрьмы Джулио Маньери проводит в одиночной камере (на память приходит детский эпизод из начала фильма) и, чтобы сохранить чистоту сознания, придумывает себе «воображаемую», «ирреальную» жизнь, в которой он «общается» со своими боевыми соратниками, «совершает» революционные освободительные походы, «одерживает» победы... «Общается», «совершает», «одерживает» — в своем воображении.

³ H. Marcuse. Counterrevolution and Revolt. Boston, 1972, p. 1.

⁴ Попутно заметим, что эти же приемы были заимствованы и некоторыми современными левоанархистскими группировками на Западе, называющими себя «провотариатом» или «прово» (от провокации).

Фактически фильм братьев Тавиани распадается на две части: в первой излагаются трагические события неудавшегося анархистского мятежа, во второй — «тюремной» — части режиссеры стараются объяснить причины поражения героя. Причем эта вторая часть носит характер бессознательного самообличения Джулио Маньери.

Герой предстает перед нами здесь полностью во власти воображения, точно так же, как в первой части, он пытался включить свои иллюзии и утопии в политическую борьбу. Вот почему один из наиболее выразительных лозунгов майских событий 1968 года в Париже «Воображение у власти!» может служить ключом к пониманию этого фильма братьев Тавиани. Не случайно итальянский кинокритик Сандро Дзамбетти, говоря о фильме «У святого Михаила был петух», не удержался от реминисценций по поводу «парижского мая» и «горячей миланской осени» 1968 года. «Создав для себя, — писал Дзамбетти, — воображаемую жизнь и в то же время достаточно «реальную», чтобы противостоять реальности карцера, Маньери стал конкретной персонификацией способности воображения и ценностей утопии»⁵. Действительно, «воображение у власти!» становится в фильме Тавиани универсальным нормативом политической деятельности. Но если воображение «властей» выражается в «мистификации» (сцена помилования героя на месте предполагаемой казни), то у самого Маньери оно оборачивается сначала политическим прожектерством, а затем превращается в полубезумные мечтания, стимулированные чувством собственного бессилия и одиночества.

В конечном итоге столкновение фантазии с реальностью становится для героя трагедией, полным личным крахом. После десятилетнего заключения в одиночной камере Джулио Маньери переводят в Венецию, в другую тюрьму, расположенную на острове. Вместе с Маньери жандармы перевозят на остров группу осужденных молодых революционеров. И вот здесь он узнает, что все воображаемые

победы, которые он «одерживал» совместно со своими бывшими соратниками («одерживал» в воображении), так и остались неосуществленными, что утопическое движение анархистов так и не смогло оправиться после нанесенного ему поражения, а его самого — видного революционера тех лет — не знает и не помнит новое поколение молодых революционеров, отказавшихся от ошибочной террористической тактики своих предшественников. Джулио Маньери узнает также, что не крестьянство, на которое он возлагал все свои надежды, а рабочий класс встал во главе современного революционного движения, построенного на научной основе социалистической мысли, а не на утопических чаяниях.

Эта сцена, исполненная глубокого внутреннего трагизма, построена подчеркнуто символически: дело в том, что героя и молодых революционеров перевозят на остров на разных лодках. Джулио Маньери представляется молодым политзаключенным пройденным этапом борьбы, олицетворением вчерашнего дня революционно освободительного движения. В то же время в его глазах эти молодые революционеры оказываются не столько посланцами научного социализма, сколько живыми воплощениями ненавистного ему «догматизма» и «бюрократизации». Не выдержав столкновения с реальностью, герой как был — в кандалах — бросается в воду.

Придуманная героем фантастическая и иллюзорная жизнь «в воображении» звучит в контексте фильма как траурная мелодия, как реквием по его социальной утопии, не выдержавшей столкновения с реальной действительностью.

«Воображение» или «догма» — такова дилемма, которую ставят перед зрителями братья Тавиани. Однако единственно истинной позиции они не видят и даже не ищут. Какую же сторону дилеммы избирают авторы и какую предлагают избрать зрителям? Сами режиссеры заявили в печати: «Мы на стороне Джулио. Но в то же время мы и на стороне тех, кто на другой лодке. Честно говоря, мы бы предпочли быть на третьей лодке, очертания которой для нас не ясны, но которая могла

⁵ S. Z a m b e t t i. Speciale Taviani. «Cineforum», N. 137, ottobre, 1974, p. 797.

«Аллонзанфан»



бы соединить воображение Джулио с научными знаниями молодых политзаключенных»⁶. Итак, поставленная авторами дилемма в достаточной мере безысходна. Это поиск «третьего» пути, но третьего им не дано.

Но почему бы прежде, чем искать «третьего» пути — решения антимонии «утопизм» — «догматизм», — не присмотреться критически к ней самой? Почему научный социализм и основанное на нем революционное действие обязательно чреваты «догматизмом», «доктринерством», «бюрократизмом»? На этот законный вопрос у Тавиани нет, да и не может быть убедительного ответа. Впрочем, справедливости ради надо сказать, что сами братья Тавиани воздержались от однозначных ответов, хотя и не проявили готовности искать ответ истинный, подлинно революционный.

«У святого Михаила был петух» стал не только определенным этапом в творчестве братьев Тавиани, но в то же время отразил некоторые наиболее характерные, хотя и в достаточной степени ошибочные мотивы леворадикального сознания западной интеллигенции и стоящие перед ней дилеммы.

Следующий фильм Паоло и Витторнио Тавиани — «Аллонзанфан», получивший широкий отклик в западной, в том числе левой и леворадикальной печати, продолжает эту же тему. Он воплощает те новые проблемы, трудности и противоречия, которые заявили о себе в эволюции современного движения протеста и леворадикального сознания на Западе. В авторской позиции на этот раз зазвучали некоторые темы, характерные для бытующих сегодня на Западе интерпретаций молодежного бунта прошлого десятилетия.

Дело в том, что в 70-х годах, в связи с политическим спадом движения протеста, многие западные философы, политологи, социологи начали переосмысливать и переоценивать сущность и значение леворадикальной активности молодежи и интеллигенции 60-х годов. В этой связи они нередко стали говорить о движении протеста как о чисто «интеллигентском» движении или даже как о некой разновидности групповой психотерапии, коллективного изживания «детского» и «интеллигентского» невротизма. При этом такие интерпретации леворадикального бунта зазвучали в самых различных контекстах.

Итак, «Аллонзанфан»...

⁶ Цит. по: «Cineforum», N 137, ottobre, 1974, p. 798.

На фоне театрального занавеса, который сразу же вносит в киноповествование ощущение театрализованного представления, идут титры: «Эпоха Реформации» (вспомним слова Г. Кана и Б. Брюс-Бриггса, цитированные выше). Как известно, это было время восстановления реакционных монархических режимов, время аристократической реакции на французскую буржуазную революцию во всех сферах общественной и культурной жизни Европы. Какое-то щемящее ощущение мелодраматичности и театрализованности вносится в эту часть фильма музыкой Доницетти и Беллини.

Исторический фильм? И да и нет: действие фильма происходит где-то около 1816 года, однако авторы явно имеют в виду события совсем недавние. «Очевидны параллели между Европой 1816 года и всем современным миром с его Киссинджером, который разыгрывает из себя нового Меттерниха, призывая к отказу от идеологий во имя прагматизма...»⁷, — писал Дзамбетти. При этом аналогии между эпохой Реформации начала прошлого века и «контрреформацией» (Г. Кан и Б. Брюс-Бриггс) или «контрреволюцией» (Г. Маркузе) 70-х годов касаются не столько конкретных социально-политических условий, сколько общего консервативного духовного и эмоционального климата, в котором неожиданно оказались бывшие радикалы и представители движения протеста.

Надо сказать, что настроения разочарования и апатии, неверия в способность изменить мир средствами борьбы, как и углубляющаяся политическая индифферентность бывших активистов движения молодежного бунтарства, не просто отмечаются, но буквально пропагандируются сегодня в буржуазной прессе. Например, французская журналистка Марго Лион в статье под симптоматическим названием «Кто помнит 1968 год?» пишет о том, что большинство бывших участников студенческого протеста ныне потеряли свой пыл и превратились в «апатичных радикалов»⁸. Обозреватель про-

возглашает «смерть» политического радикализма и утверждает, что бывшие активисты движения протеста сегодня заняты своими личными проблемами — карьерой, деньгами, развлечениями⁹. Сходные мотивы появляются и в работах кое-кого из бывших левых радикалов, которые в 70-х годах и впрямь распространились с «наследием 60-х».

В фильме «Аллонзанфан» братья Тавиани в какой-то степени не без влияния этих настроений нарисовали всеобъемлющий символ разочарования, охватившего многих бывших радикалов в начале прошлого века, за очертаниями которого ясно видится век настоящий, во всяком случае определенные его аспекты.

Фульвио Имбриани (его играет Марчелло Мастоияни) — аристократ из Ломбардии, в молодости примкнувший к заговорщической секте карбонариев «Пречистые братья» и после их разгрома проводивший долгие годы в темнице, неожиданно отпущен на свободу. Он встречается со своими соратниками и убеждается, что для них время остановилось много лет назад, они не желают видеть изменения обстановки и по-прежнему считают себя «освободителями народа». Но сам Фульвио уже иной — годы заключения сломили его дух, он не устоял и хочет лишь покоя. Бывшие соратники Фульвио сперва подозревают его в предательстве и хотят даже казнить, но потом столь же поспешно решают, что он не виновен.

Под видом странствующего монаха Фульвио — этот Улисс прошлого века — возвращается домой, где первой его узнает старая служанка. В бреду и беспамятстве заболевший герой проводит несколько дней. Его «выздоровление» также символично: это окончательное «выздоровление» от всех прошлых иллюзий, от прошлых идеалов. Фульвио хочет обрести тихое счастье, замкнувшись в домашнем кругу, в старинном помещицком замке, однако «выйти из игры» он может лишь ценой предательства. И герой фильма предает трижды: он не предупреждает «братьев» о полицейской засаде у его дома, убивает своего старого товарища и, наконец, выдает жан-

⁷ S. Zambetti, op. cit., p. 802.

⁸ «Encounter», 1973. August, p. 59.

⁹ Ibid., p. 60.

дармам последнюю подготовленную «Пречистыми братьями» революционную акцию.

Такая особенность сюжетосложения фильма, кстати говоря, вызвала резкие нарекания в его адрес со стороны некоторых западных кинокритиков, стоящих на леворадикальных позициях. Паскаль Бонитцер, редактор журнала «Кайе дю синема», например, писал: «Главный или по крайней мере центральный персонаж фильма — не революционер, а предатель. А это уже против всех правил искусства пролетарской борьбы. И это существенно искажает перспективу фильма»¹⁰. По его мнению, наибольшим недостатком фильма является как бы нерасчлененность авторской позиции и позиции героя-предателя.

Но почему же Фульвио стал предателем? На этот счет у создателей фильма как будто бы нет однозначного суждения. Лионелло, один из «братьев», говорит, обращаясь к герою: «Ты слишком умный, ты понял то, о чем мы не можем даже помыслить, — что мы пришли слишком поздно или слишком рано». (Слова политического радикала прошлого века звучат вполне современно, ведь, если верить Г. Маркузе, «время отказа от либеральных методов политической борьбы прошло или еще не наступило»¹¹.) Быть может, интуитивно и понимая бесперспективность своих попыток поднять забитое крестьянство на восстание, видя тупик, в который заводит их утопическая деятельность, «Пречистые братья» тем не менее решают бороться — наперекор судьбе, Фульвио же отвергает их замыслы во имя эгонистического «реализма». «Во имя утопии он не хочет более лишать себя всего того, чего лишался прежде — личной жизни, сокровенных желаний, любви к музыке, отцовских чувств, семейного уюта, успеха, любви»¹², — пытаются объяснить сами братья Тавиани мотивы поступков своего героя.

Зарубежная кинокритика пришла к выводу, что режиссеры изобразили столкновение двух

различных экзистенциальных установок, двух противоположных человеческих типов — «биологического человека» в лице Фульвио и «исторического человека» в лице «Пречистых братьев». Отношения Фульвио Имбриани и «Пречистых братьев» представляют собой «то же противоречие между природой и историей, которое лежало в основе фильма «Под знаком Скорпиона»¹³, — пишет Дзамбетти. С этой точки зрения, «природность», «биологичность» Фульвио заключается в его аполитичности, в том, что он предпочитает «частную» жизнь общественному долгу, мещанское благополучие борьбе. Такова еще одна дилемма, перед которой братья Тавиани ставят зрителя. Однако и в этом случае сама ее постановка вызывает у нас вполне определенные сомнения. Дело в том, что если и предположить, что Фульвио является живой репрезентацией «биологического человека» (а фактически — мещанина), то «Пречистые братья» никак не могут рассматриваться в качестве его альтернативы.

«Братья» представляют собой секту людей экзальтированных, никак не желающих считаться с конкретными историческими условиями и живущих лишь в мире собственного воображения. Их заговор с целью поднять крестьянское восстание — это лишь попытка «побега в будущее», отчаянное, но утопическое и заведомо обреченное на неудачу стремление вырваться из довлеющего над ними тягостного настоящего. Вместе с Фульвио они высаживаются на юге Италии с некоего революционного корабля, чуть ли не «Гранмы» (режиссеры не уходят от соблазна дать и здесь очередную аллегория), и в красных кафтанах идут навстречу крестьянам, которые, как они надеются, ждут своих избавителей. Но темная крестьянская масса их не понимает, а жандармы, предупрежденные Фульвио, встречают «революционеров-утопистов» ружейным огнем. Начинается кровавое избиение всех, кто в красных кафтанах.

Но Фульвио, предусмотрительно сняв с себя, по сговору с властями, этот символический знак смерти, с волнением прислушивается в отдалении к отголоскам битвы. Внезапно ря-

¹⁰ P. Bonitzer. Les yeux steriles. — «Cahiers du cinema», 1975, N 260—261, p. 86.

¹¹ H. Marcuse. Counterrevolution and Revolt, p. 56.

¹² P. e. V. Tavianì Questo film. — «Cineforum» N 137, ottobre 1974.

¹³ S. Zambetti, op. cit., p. 804.

дом с ним появляется Аллонзанфан — самый молодой и самый восторженный из «братьев». Он ранен в голову. И вдруг звучат его слова: «Мы победили, крестьяне пошли с нами. Впереди был ребенок. Как жаль, что тебя не было рядом». И перед Фульвио встает видение: «братья» и крестьяне, обнявшись, танцуют народный танец «Салтарелло», их ряды множатся, все отдаются стихии ликования. Правда это или вымысел? «Воображение у власти» или «власть воображения»? Во всяком случае, поверив в чудо, Фульвио дрожащими руками начинает натягивать сброшенный было красный кафтан. Он успевает его надеть как раз к тому времени, когда на горизонте появляются жандармы, добивающие всех оставшихся в живых революционеров в красном...

История предателя? Да, но не только. Это еще и фильм — разоблачение «интеллигентской революционности», «театрализованного революционаризма», он может быть понят как попытка своеобразной интерпретации причин, приведших к краху политическое движение протеста десятилетия. И такое «осовременивание» сюжета — не натяжка: «Аллонзанфан» был и воспринят публикой именно в таком плане, и задуман авторами именно таким образом.

«Их целью было личное удовольствие, а вовсе не более справедливое общество. Результатом было вопиющее несоответствие между тактическими успехами движения протеста и его неспособностью четко определить свои цели. Бунтовщики получали удовольствие не от реализации своих революционных идей, а от самого процесса их специфической активности»¹⁴. О ком это говорится? О «Пречистых братьях»? Нет, хотя и к ним как будто могли бы подойти кое-какие из приведенных характеристик. Так западногерманский публицист И. Фест расценил молодежный протест 60-х годов, начисто лишив его какого бы то ни было социального содержания и в полном соответствии с классовым заказом буржуазных кругов объявил его лишь «взрывом коллективного нарциссизма».

В своем интервью французскому киножурналу «Жен синема» итальянские режиссеры сказали, что сюжет своего фильма они задумали еще много лет назад, но только нынешняя, как они сформулировали, «консервативно-безвыходная» политическая и идейная обстановка на Западе показалась им подходящей для реализации своего старого замысла. Они сказали также, что в наибольшей степени на них повлияли исторические события, связанные с крахом молодежного движения протеста в развитых капиталистических странах Запада в начале 70-х годов, трагедия в Чили, боливийская эпопея, окончившаяся смертью Че Гевары, а если идти глубже в прошлое — история Карло Пизакане, итальянского революционного демократа, социалиста-утописта и мадзиниста, который в 1857 году высадился на юге Италии во главе небольшого отряда своих сподвижников с целью поднять крестьянское восстание. Однако крестьяне не поддержали его, и отряд был жестоко разгромлен неаполитанскими войсками¹⁵.

Но помимо этих исторических ассоциаций, в «Аллонзанфане» выявляются и более современные аналогии. Возьмем, к примеру, видение Аллонзанфана, сцену «Салтарелло» — гигантского «хэппенинга», и феерии. В этих грезах материализуется типичное для «братьев» и особенно для Аллонзанфана отношение к политической деятельности как к «игре», карнавалу, празднику. И в то же время мы безошибочно узнаем адрес тех, кому, по замыслу авторов, предназначена эта сцена — молодежное движение протеста 60-х годов, которое и впрямь отличалось склонностью к «эстетизации политики», к карнавальному и «игровому» духу молодежного бунта¹⁶.

В «Аллонзанфане» карнавальную сцену «Салтарелло» можно прочесть, как обвинение в адрес молодежного движения протеста, как обличение его в склонности к театрализации и эстетизации политики. Фульвио говорит «Пре-

¹⁵ «Les freres Taviani sur leur film» — «Jeune cinema», mai-juin 1975, N 87, p. 5.

¹⁶ См. об этом: А. Ю. Мельвилъ. Политика как театр. В сб. «Современная американская эстетика». М., 1978.

¹⁴ J. Fest The Romantic Counter-Revolution of Our Time. «Encounter», June 1971, p. 58.

«Отец-хозяин»



чистым братьям»: «Не могу видеть ваших глаз, обращенных в будущее. Мне жизнь дана только один раз... И этого достаточно. Не хочу ждать всемирного счастья. Хочу жить сам по себе». Для него «братья» — это одержимые каким-то наваждением невротики, а их экспедиция — это стремление утвердить в жизни свою утопию, невзирая на реальные исторические условия. Для Фульвио поход «братьев» к крестьянам — это «игра», в которой он отказывается участвовать.

Вместе с тем, как в фильме «У святого Михаила был петух», так и в «Аллонзанфане», нельзя не почувствовать двойственность позиции самих авторов. Показательны в этом отношении слова Гвидо Аристарко, редактора итальянского леворадикального киножурнала «Чинема нуово», который, говоря о творческом методе братьев Тавиани, отмечает следующее: «Это в первую очередь зрелище в зрелище, отказ от цельных характеров, от положительного героя в пользу героя противоречивого, чей крах свершается как случайность, а не как человеческое состояние, вечное и неизменное. Это пессимизм разума и оптимизм воли, элементы католицизма, сны, психоанализ,

а также астрология, использование музыки и особенно мелодрамы, размышления героев вслух, разговоры о прошлом для того, чтобы лучше понять настоящее. Это ирония, с которой авторы смотрят на своих героев и которая выполняет функцию острашения, критического расследования, и фантазия»¹⁷. И сами режиссеры, очевидно, ощущая эту двойственность, говорят: «Аллонзанфан» — это самый «черный» из наших фильмов, но в то же время — и самый «красный»¹⁸.

Что же это значит?

«Аллонзанфан» по своей идейно-художественной структуре весьма пестр — здесь политический спор и элементы мелодрамы, звучат мелодии классиков итальянской музыки Верди, Беллини, Доницетти, введены занавес, театральная рампа, разделение действия на акты и сцены, соло героя и хоральные контрапункты. От мелодрамы и целый ряд содержательных элементов — конфликт между чувствами и страстями. Прямое — без оттенков и проти-

¹⁷ G. Aristarco. La discesa nella materia come resistenza all'informale, «Cinema nuovo», 1976, N 242, p. 279.

¹⁸ Les frères Taviani sur leur film, p. 6

воречий — противоборство добра и зла и т. п.

Сами братья Тавиани не раз подчеркивали, что их цели — сугубо политического характера, а в своем фильме они видели прежде всего политическое оружие. Последнее, правда, понималось ими весьма специфическим образом. «Черный цвет» перевешивает в фильме «красный»: итог сюжетной ситуации — безысходность. Дело в том, что историю Фульвио они рассматривают как всеобъемлющий символ современной духовной ситуации, в которой оказались леворадикальные силы на Западе, реально поставленные перед дилеммой: либо бессмысленный и утопический в своем негативизме бунт, либо смирение, «включение в систему».

Однако опять-таки нельзя не выразить сомнения в правомерности самой постановки такой дилеммы. В самом деле, уж какой раз некоторые итальянские режиссеры, не только братья Тавиани, видят альтернативу там, где ее нет, и не видят там, где она действительно есть — в организованной борьбе коммунистов, рабочего класса против господства капитала.

С другой стороны, нельзя не видеть и того факта, что на Западе немало интеллектуалов, искренне стремящихся к радикальному преобразованию буржуазного общества, но при этом не находящих реальных и действенных перспектив социального освобождения. К ним и обращаются братья Тавиани, их настроения, идейные метания они и выражают. К сожалению, подлинной альтернативы не видят и сами режиссеры.

Очевидно, чувствуя двойственность своей позиции, Тавиани утверждали, что образ Фульвис имеет своего рода психотерапевтический характер. Иначе говоря, зритель, испытывающий сомнения и разочарования в революционной борьбе, согласно режиссерскому замыслу, будет изживать в себе эти эмоции после того, как увидит, к чему ведет история с Фульвио. Так он достигнет катарсиса. Тем самым зритель-де сможет побороть «Реставрацию» в себе самом.

«Реставрацию» мы не считаем только классовым и политическим явлением, чем она,

безусловно, является. Для нас это в том числе и все то, что связано с регрессивными, реакционными и постыдными тенденциями в нас самих, в том числе и в тех, кто борется с нею. Поэтому признаем то, что не хотим признавать: Фульвио — это частица нас самих¹⁹, — заявляют братья Тавиани. Далее режиссеры специально подчеркнули, что для самих себя эту проблему они решили, то есть поборолли регрессивные тенденции в самих себе, не упали духом после поражения левых радикалов Западе, к которым они причисляли себя. Теперь ту же психотерапевтическую операцию они предлагают провести и зрителям, они надеются, что и им удастся вновь «поверить в то, что кажется невероятным», вновь «найти новую точку опоры», вновь «поверить в революцию». «Именно поэтому, — говорят братья Тавиани, — мы не могли дать нашему фильму иное название, кроме как «Аллонзанфан»²⁰.

Итак, «Вперед, сыны Отечества!» — первые слова гимна Великой французской революции — таким видится авторам смысловой финал фильма. Но важно учитывать и другое: некоторые внимательные аналитики этого фильма почувствовали в нем не призыв к дальнейшей борьбе, а скорее признание бессилия, разочарования, даже предательства. И надо сказать, что основания для этих оценок в фильме имеются, и причем немалые. Пестр и странен весь отряд революционеров: безумный фанатик Аллонзанфан, Ванни-чума, крестьянин, у которого солдаты убили жену, а он в отместку за это стал стрелять в своих же односельчан. Эти персонажи-символы плохо согласуются с бунтующей молодежью 1968 года. В них прочитывается и недобрый выпад авторов в адрес революционных сил вообще.

Талантливые, но противоречивые фильмы братьев Тавиани являются показателем смятения, растерянности, присущих сознанию протестующей западной интеллигенции, ищущей кардинальных решений сложнейших социаль-

¹⁹ «Les freres Taviani sur leur film», p. 6.

²⁰ P. e. V. Tavianì. Questo Film. — «Cineforum», N 137, ottobre, 1974, p. 812.

ных проблем, но не находящих пока этих решений. Выше мы уже говорили о совершенно необоснованной постановке режиссерами целого ряда дилемм: «утопия» или «бюрократия», «бунт» или «предательство» и тому подобное. Анализ конкретной исторической обстановки в развитых странах Запада, подлинно научный анализ общественно-политического и идейно-психологического климата современности раскрывает условности этих дилемм. Научный, то есть марксистский, анализ ставит проблему борьбы за подлинную альтернативу капиталистическому миру — пролетарскую революцию. Смогут ли прийти к ней братья Тавиани — покажет будущее.

Впрочем, здесь же нужно сказать, что следующий фильм братьев Тавиани — «Отец-хозяин» — свидетельствует об известном стремлении талантливых режиссеров освободиться от нечеткости своих позиций, идейной амбивалентности в оценке характеров и явлений действительности.

В этой картине режиссеры пытаются выйти за пределы того порочного и заколдованного круга, который начертали в прошлых своих фильмах, хотят показать, что мечта и протест против жестокости условий существования в бесчеловечном антагонистическом и эксплуататорском обществе может закончиться и победой, привести к вполне определенным и реальным позитивным результатам. Характерно, прежде всего, то, что если в предыдущих фильмах братьев Тавиани народ, как правило, выступал безликой, забитой, затравленной толпой, готовой по указке свыше избивать «идеалистов-революционеров», то на этот раз главный герой фильма — представитель народных низов, борющийся за утверждение своей личности, хотя он и подвергается со стороны своего темного отца-крестьянина жестоким угнетениям.

Рисуя эти издевательства, авторы на том не останавливаются, а показывают, что жестокость старого крестьянина продиктована эксплуатацией и условиями нечеловеческого существования, в которых находится вся крестьянская масса.

В одном из недавних интервью, говоря о

замысле своего фильма «Отец-хозяин», братья Тавиани подчеркнули, что его отправной точкой может служить фильм «Аллонзанфан», в котором молодой революционер с таким символическим именем, никак не желает смириться со своим поражением, разгромом отряда карбонариев при пособничестве темных крестьян и восстает против него в своем воображении, тем самым вновь подтверждая жизненность идеи «утопии», идеала борьбы во имя светлого будущего. Он не желает смириться с поражением, невзирая ни на что! Режиссеры специально отметили при этом, что сюжет их фильма «Отец-хозяин» облекает «утопию» в конкретную плоть, показывает осуществимость мечты об освобождении не в воображении, а в самой реальности. По их словам, фильм ставит проблему и предлагает один из возможных путей ее разрешения — «путь простой и скромный, но достигающий конкретного результата». История жизни, невыдуманный рассказ о реально существующем человеке в определенной степени отражает и жизнь всего общества, ставит и предлагает одно из решений важнейших для Италии социально значимых проблем, проблем социального и духовного освобождения народных масс.

«Отец-хозяин» снят по одноименной книге молодого итальянского лингвиста и филолога, преподавателя литературы в университете Сардинии — Гавино Ледда, выпущенной в 1975 году. Книга Ледда «Отец-хозяин: образование пастуха» представляет собой автобиографический рассказ о судьбе выросшего в нищете крестьянского мальчика, жившего высоко в горах вместе с властным отцом, навсегда избравшим для него судьбу простого пастуха, как и он сам. Это правдивая повесть о том, как неграмотный до двадцатилетнего возраста Гавино Ледда, всегда жадно и самозабвенно стремившийся к знаниям, образованию, школе, из которой отец забирает его и снова уводит в горы на пастбище, обрекая на тяжелый физический труд, все же находит в себе силы бороться за свою мечту, за свою «утопию». И в конце концов, уже в 30 лет поступает в университет, изучает языковедение и становится известным специалистом в своей области.

Но это также повесть о сомнениях, противоречиях и трудностях, в преодолении которых выкристаллизовывается личность и характер человека и ученого, проанализированные им самим.

Фильм Паоло и Витторио Тавиани сохраняет социальность и публицистичность книги Гавино Ледда. Одна из первых сцен их фильма начинается с эпизода, когда отец маленького Гавино забирает сына из школы и уводит в горы, раз и навсегда запретив ему думать о книгах и образовании. Однако ребенок, обреченный отцом на жизнь в молчании, не желает примириться с уготованной ему судьбой, повторять безрадостный и унижительный жизненный путь отца и, когда подвергается случай, спускается вниз с гор, чтобы начать поиски своей мечты. Язык, речь, общение, которых столь недоставало ему в горах, Гавино избирает способом самоутверждения себя как личности, как человека среди других людей.

«Из безмолвия к общению» — таким, по словам братьев Тавиани, могло бы быть другое название фильма, отражающее его замысел.

И этому фильму присущи противоречия — крестьяне, задавленные и угнетенные, изображены порой с предельной долей натурализма. Их косность как бы неистребима. Но Гавино вырывается из этой косности и тьмы. Значит, есть надежда — и это важный вывод авторов фильма, как и то обстоятельство, что сам герой взят из глубинной народной среды. Очевидно, талантливые итальянские режиссеры братья Тавиани сегодня все больше раздумывают о народе, его судьбе и его роли в истории. Хотя взгляды их по этим коренным вопросам еще не определились окончательно, само внимание, проявляемое к ним, — явление весьма показательное для творческих поисков, идущих в направлении от стихийного анархистского бунта к подлинному познанию социальной действительности.

Марксистско-ленинская критика обязана видеть все повороты в сложном и подчас противоречивом творчестве многих талантливых западных художников, чутко подмечать, как они, освобождаясь от ложных стереотипов и

клише идеалистической философии, наследия буржуазной идеологии, анархистского бунтарства «новых левых» и влияния иных популярных на Западе «измов», приходят к правде, к правдивому освещению реальных жизненных процессов и познанию перспектив социального и духовного освобождения. Часто это означает выход из тех самых тупиков, в которые такие художники добровольно себя поставили, выход к правде и реалистическому познанию действительности.

Конечно, при этом нельзя не учитывать, что пока Паоло и Витторио Тавиани — еще только в начале этого пути. Трудно предсказывать, каким будет их следующий шаг, насколько далеко продвинутся они, преодолевая свои прежние заблуждения в поисках выхода из тупика. Но, насколько можно судить по фильму «Отец-хозяин», в их сложной творческой биографии обозначился перелом, заметный и обнадеживающий.

Юлия Павленок

Особая примета: революционер

«ОСОБЫХ ПРИМЕТ НЕТ»

Автор сценария Ю. Семенов. Режиссер А. Бобровский. Оператор Б. Лямбах. Художники Е. Черняев, Е. Скишпиньски. Композитор А. Кожиньски. Производство «Мосфильм» (СССР), творческое объединение «Иллюзион» (ПНР), при участии студии ДЕФА (ГДР).

Бесстрашный солдат революционных битв, гроза буржуазии — «железный Феликс», убежденный интернационалист-ленинец... В центре картины, созданной советскими кинематографистами в содружестве с коллегами из Польши и ГДР, — воистину легендарная фигура верного рыцаря революции Феликса Дзержинского, вся жизнь которого без остатка

была отдана великому делу — борьбе за торжество коммунизма.

Авторы произведения не стремились с хронологической точностью и исчерпывающей полнотой воспроизвести на экране весь жизненный путь своего героя; в этом смысле их фильм отступает от «канонов» биографического жанра. Зато, строго следуя реальным фактам, сохраняя абсолютную верность исторической правде, картина «Особых примет нет» передает неповторимость личности Дзержинского, укрупняя ряд драматических эпизодов его биографии, охватывающих период с лета 1902 года (побег на пути следования в сибирскую ссылку) до середины 1905-го.

Именно в это необычайно сложное время, предшествовавшее первой русской революции, в характере Феликса Дзержинского выявились замечательные черты и качества, которые затем нашли свое наиболее полное выражение в дни Октября и в первые годы Советской власти: самоотверженность, твердость духа, непоколебимая вера в грядущее торжество революционной борьбы, организаторский талант, глубокое марксистское понимание законов общественного развития.

...Июнь 1902 года. Феликс Эдмундович Дзер-

жинский, «особо опасный преступник Российской империи», как именовали его в полицейских досье, совершает дерзкий побег, не достигнув места ссылки в глухой Вилной губернии, где, по циничному расчету царской охранки, он должен был «остаться навечно», ибо «иркутский климат для чахоточных непереносим»... Но он не остался — ни навечно, ни временно. Через всю Россию, обманув шпигов, он добрался до Варшавы, где прожил две недели, постоянно меняя адреса (полиция продолжала усердно разыскивать беглого ссыльного), а затем нелегально переехал в Берлин; там ему необходимо было встретиться с Розой Люксембург, Адольфом Варским, Юлианом Мархлевским и другими деятелями польской социал-демократии.

Однако сколь ни кратким было пребывание Дзержинского в Варшаве, он все же успел многое сделать за этот срок. Прежде всего ему нужно было разобраться в обстановке, определить первоочередные задачи польских марксистов, наметить тактику борьбы, пути объединения революционных сил Польши.

На родине он не был два года. Но за это время в польской социал-демократической организации, созданной в 1899 году и через



«Особых примет нет».
В роли Ф. Э. Дзержинского —
П. Гарлицкий (слева)

год объединившейся с социал-демократами Литвы, мало что изменилось: отсутствие налаженных связей Варшавского комитета с Главным правлением СДКПиЛ (название объединенной партии), находившимся в Берлине, нехватка пропагандистской литературы, жестокие репрессии властей сделали активную революционную работу практически невозможной. И вот, прежде чем отправиться в Берлин, Дзержинский собирает заседание Варшавского комитета, на котором излагает свою программу, опирающуюся на рекомендации Ленина, изложенные им в работе «Что делать?». Он призывает своих товарищей начать новый этап борьбы с создания своей марксистской газеты, подобной ленинской «Искре».

Как и любое художественное произведение, фильм «Особых примет нет» не претендует на буквальную «реставрацию» событий, прямо или опосредованно связанных с биографией центрального персонажа. Однако картина дает принципиально верное представление о наиболее существенных моментах, относящихся не только к личности Феликса Дзержинского. Рабочее движение в Польше, деятельность польской социал-демократии — со времени ее зарождения — представляли собой часть революционного процесса в тогдашней России; у всех народов огромной Российской империи был общий враг — царское самодержавие, их объединяли общие классовые цели.

...План Дзержинского многим показался неслыханно дерзким, невыполнимым. Но пройдет совсем немного времени — и «Червоны штандар» («Красное знамя»), боевой орган СДКПиЛ, начнет широко распространяться, пробуждая классовое сознание трудящихся Польши. Рождение газеты было во многом заслугой Дзержинского, в 1903—1904 годах непосредственно руководившего ее изданием.

Молодой польский актер Петр Гарлицкий, играющий Дзержинского, очень точно выбран на эту роль: он обладает не только портретным сходством со своим героем, что само по себе немаловажно, и близок ему по возрасту (напомним, что в период отображенных в фильме событий Дзержинскому было 25—27 лет), но, что, на наш взгляд, гораздо существен-

нее, — сумел верно почувствовать и передать на экране силу и красоту его личности.

Гарлицкий играет столь убедительно, темпераментно, тонко, что ни на секунду живой, необыкновенно обаятельный человек не подменяется на экране застывшим «историческим монументом». Верно расставленные акценты придают образу многогранность; выявляются не только типические черты образа бесстрашного революционера, но в первую очередь его неповторимость. Дерзость, гибкость и острота ума, неизменное чувство юмора, страстность бойца, взрывчатая энергия — все эти оттенки незаурядной натуры Дзержинского блестяще удаются актеру. В ответственной эпизодической сцене фильма, когда Феликс Эдмундович выступает на заседании комитета партии Домбровского угольного бассейна, зритель сам как бы невольно включается в экранную жизнь, так верна интонация, которую нашли здесь режиссер и актер... Дзержинский призывает шахтеров к солидарности с русскими рабочими; подбирая доходчивые примеры, он разъясняет им необходимость совместно выступить против царизма. В этой сцене Петр Гарлицкий и авторы фильма подводят нас к мысли о том, что не только личный опыт каждого из тех, кто слушал Дзержинского, не только логика рассуждений последнего, но и пламенный темперамент, увлеченность, искренность оратора сделали свое дело: шахтеры поверили социал-демократам, пошли за ними.

Феликс Дзержинский предстает в фильме как пламенный интернационалист, стремившийся к единству трудящихся разных национальностей. И потому глубоко символично, что картина об одном из выдающихся деятелей Великой Октябрьской социалистической революции поставлена не только советскими кинематографистами. В работе над ней принимали активное участие киностудии Польши и ГДР.

Поляки по праву гордятся Дзержинским, так много сделавшим для воссоединения марксистской партии Польши и Литвы с РСДРП. Россия с благодарностью помнит о нем как о человеке, отважно боровшемся с контрреволюцией и после победы Октября принявшем самое горячее участие в восстановлении

разрушенного гражданской войной хозяйства молодой республики. В день смерти Дзержинского 20 июля 1926 года объединенный Пленум ЦК и ЦКК ВКП(б) принял обращение «Ко всем членам партии, рабочим, трудящимся, к Красной Армии и Флоту», где были такие слова: «Ненавидимый врагами рабочих, он пользовался громадным уважением даже среди них. Его рыцарская фигура, его личная отвага, его глубочайшая принципиальность, его прямота, его исключительное благородство создали ему громадный авторитет».

Люди, с которыми авторы сталкивают Дзержинского на всех сюжетных поворотах картины, словно обогащают его портрет все новыми и новыми «особыми приметами». Важнейшую роль играет здесь противостояние Дзержинского с одним из руководителей царской охранки в Варшаве Глебом Глазовым.

Роль Глазова — одна из самых ярких работ Андрея Миронова. Фигура этого умного, дерзкого, изощренно действующего полицейского — несомненная удача создателей фильма, верно почувствовавших, что противостоять Дзержинскому должна личность сильная, воплощающая жестокость и коварство самодержавия. Победа над такими, по-своему незаурядными, врагами особенно значительна.

Миронов играет Глазова полицейским «нового типа», «палачом с кругозором», действительно способным вести сложную игру с участием многих провокаторов и умело использовать либералов, которые не определили еще своего места в борьбе.

Один из кульминационных моментов фильма — допрос Дзержинского Глазовым. Допрос-дуэль, столкновение глубоко враждебных миров, двух непримиримых идеологий. Глазов — во всеоружии. Он ведет предельно выверенную игру. «Внимание» к заключенному («Как с легкими, Феликс Эдмундович?»), откровенность исповеди (в расчете на ответную откровенность), философствование (приятно отдаться любимому занятию, когда перед тобой умный собеседник)... Верный пес царского режима даже заносится перед бунтовщиком, предлагает ему... сотрудничать с охранкой. Как было бы остроумно, как по-

лезно перетянуть на свою сторону этого непримиримого противника, сделать его, именно его, Дзержинского, достойного, отважного, уважаемого массами, своим сотрудником! Однако иллюзии жандарма очень быстро рассеиваются: ответы «железного Феликса» однозначны, они лишают Глазова какой бы то ни было надежды на успех. И Глазов переходит в открытое наступление. «Я вашу убежденность, — цедит Глазов, — буду изнутри разрушать. Вы постепенно перестанете верить окружающим. Время от времени вам будет открываться, что этот товарищ с нами, другой — тоже с нами, третий — с нами...»

В ответ звучат веские, обдуманные слова Дзержинского; актер вложил в них пламенную веру своего героя в победу революции, готовность сражаться с ее врагами до последнего вздоха. «Я дал вам срок на размышление. Дал вам сутки. Революция, которая грядет, не даст вам ни минуты».

Кульминационная сцена фильма, сыгранная актерами Гарлицким и Мироновым с тонким проникновением в существо авторского замысла, вырастает до символа. Для Глазова и тех, кто за ним стоит, «дуэль» с одним из лидеров социал-демократии — это последняя схватка, которая решает его судьбу, судьбы врагов революции. Поэтому Миронов играет Глазова как человека «на пределе» возможностей, в своего рода экстремальной ситуации, когда в ход пускаются все средства, когда обнажается то, что было спрятано в нем глубоко и, казалось бы, надежно. Дзержинский же, напротив, спокоен и уверен в исходе поединка, как и в исходе борьбы революционных масс с прогнившим царским режимом. Для него встреча с жандармом, ссылка — лишь досадные «задержки», лишаящие его возможности ежечасно, с полной отдачей, трудиться во имя грядущей победы правого дела. Смысл противостояния «железного Феликса» и шефа царской охранки — в торжестве Дзержинского, в его моральном триумфе. Надолго врежется в память его последняя фраза на затянувшемся допросе: «Революция в России освободит Польшу».

Синерама

временный передовой кинематограф во всем мире.

В проведении Дней советского кино приняло участие Общество «Бельгия — СССР», представители прогрессивной печати и ряда общественных организаций Бельгии.

И. Ганелина

Вьетнам

Бельгия

Как и во многих странах мира, 60-летие советского кино было торжественно отмечено в Бельгии. В одном из лучших кинотеатров в самом центре Брюсселя шла программа «Советские фильмы вчера и сегодня», где было представлено творчество классиков — Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Александра Довженко, Марка Донского — и работы режиссеров среднего поколения, пришедших во ВГИК после Великой Отечественной войны, — Григория Чухрая, Тенгиза Абуладзе, Андрея Тарковского; в той же программе демонстрировалась картина Никиты Михалкова, участника международного кинофестиваля «Брюссель-78», — «Неоконченная пьеса для механического пианино».

Дни советского кино открылись фильмом Эйзенштейна «Да здравствует Мексика!». В течение трех дней зал кинотеатра был полон, хотя фильм демонстрировался с утра до позднего вечера без перерыва. Затем брюссельские зрители посмотрели «Мать» Пудовкина, «Землю» Довженко, «Детство Горького» Донского, «Сорок первый» Чухрая, «Древо желания» Абуладзе и «Зеркало» Тарковского.

Проведение Дней советского кино оценивалось кинокритикой страны как крупное событие в культурной жизни бельгийской столицы; отмечалось неослабевающее влияние советской киноклассики на со-

Кинофестиваль, посвященный 50-летию Коммунистической партии Вьетнама, состоялся в Ханое. Более 100 художественных и документальных лент, демонстрировавшихся в программе фестиваля, повествуют о героической борьбе вьетнамского народа под руководством Коммунистической партии за свободу и независимость, о выдающихся революционерах Вьетнама, ярко раскрывают тему нерушимой дружбы и солидарности Вьетнама с Советским Союзом и другими братскими социалистическими странами. Особый интерес зрителей вызвали новые фильмы — «Вьетнам — страна и люди», «Битва за Дьен-бьенфу», «Нгуен Ай Куок идет к Ленину».

Полиметражный документальный фильм «Нгуен Ай Куок идет к Ленину» создан при активном участии советских кинематографистов и ученых-историков. В этой картине, снятой на Центральной студии хроникально-документальных фильмов в Ханое режиссером Буй Динь Хаком по сценарию известного вьетнамского публициста Хонг Ха, рассказывается о том, как будущий президент страны Хо Ши Мин, носивший в то время псевдоним Нгуен Ай Куок (Нгуен-патриот), в 1923 году впервые приехал в Советский Союз. В 1923—1924 годах он жил в Петрограде и Москве, работал в Исполкоме Коминтерна, участвовал в работе многих международных конгрессов и конференций, проходивших в этот период в СССР, активно сотрудничал в советской печати. В фильме испол-

зованы уникальные киноматериалы, представляющие большую историческую ценность.

Вьетнамское документальное кино давно получило мировое признание. Многие фильмы, снятые кинооператорами героического Вьетнама на поле боя, были удостоены высших наград международных кинофорумов. И сейчас вьетнамские документалисты успешно продолжают славные боевые традиции своего кинематографа.

Ряд документальных лент был создан в дни китайской агрессии против вьетнамского народа; в них запечатлены преступления захватчиков в пограничных городах и селениях республики, самоотверженная борьба народа против врага, посягнувшего на свободу и независимость страны. В числе этих фильмов: «Очерк о победившем Каоланге», «Преступления китайской военщины в Хоанглиеншоне», «Лагшон — Токано», «Пекин — агрессия и поражение», удостоенный премий на Московском и Лейпцигском фестивалях.

Победа кампучийского народа, свергнувшего пропекинскую клику Пол Пота — Иенг Сари, разоблачение ее бесчеловечных преступлений, политики геноцида также стали важной темой работ вьетнамских документалистов; во многих странах широко шли фильмы «Беженцы», «Преступления геноцида, проводимого кликой Пол Пота и Иенг Сари в Кампучии», «Возвращение», «Кампучия — хаос и возрождение», рассказавшие правду о трагических событиях, происшедших в этой стране.

Большой интерес зрителей и критики СРВ вызвал новый игровой фильм «Знакомые лица», созданный известным вьетнамским кинорежиссером Чан Ву на Ханойской студии художественных фильмов. В картине затрагиваются важные проблемы вьетнамского общества, критически анализируются негативные явления, в борьбе с которыми утверждается новая социалистическая мораль.

Военная тема по-прежнему остается главенствующей в творчестве вьетнамских кинематографистов. Художественная лента «Когда мамы нет дома» поставлена кинорежиссером Нгуен Кхен Зы по одноименной новелле писателя Нгуен Тхи, посвященной отважной коммунистке Ут Тить, ее участию в борьбе с американскими агрессорами.

События недавнего прошлого воскрешаются в новом фильме, снятом на Объединенной киностудии города Хошимина. В основе картины «Когда дует гивлой ветер» (режиссер Хонг Шен) — также литературное произведение, одноименный роман прозаика Нгуен Куанг Шанга. Автор фильма, снявший до этого немало примечательных документальных лент, на этот раз обратился к новому для себя жанру и, как считает вьетнамская критика, создал яркое эпическое полотно, запечатлевшее героическую борьбу населения Южного Вьетнама за свободу и независимость своей страны.

Исполнилось 35 лет одной из крупнейших студий социалистического Вьетнама — Киностудии Народной Армии. За прошедшие годы на студии было подготовлено большое количество документальных лент, выпусков кинохроники, в которых запечатлены многие важные события в жизни страны, подвиги бойцов Народной Армии, их боевые будни.

Среди новых работ студии — лента «Клочок пограничной земли» (режиссер Нгок Минь), в которой рассказывается о воинских подразделениях, охраняющих северные границы Вьетнама; «Сила угольного края» (режиссеры Фан Киеу и Чонг Хиен) воспевают трудовой энтузиазм и боевой дух армии и народа Вьетнама; в фильме «Записки из пограничного района» (режиссер Нгуен Тхонг) рассказывается о славной истории и традициях Вьетнамской Народной Армии.

Сейчас на студии заканчивается работа над двумя фильмами — «Подстрекатели», разоблачающим агрессивные устремления пекиньских гегемонистов, их экспанси-

онистские замыслы и попытки использовать антинародную клику Пол Пота — Иенг Сари для осуществления политики геноцида на кампучийской земле; «Подлинное лицо» — таково название фильма, осуждающего преступные действия китайских агрессоров против социалистического Вьетнама.

А. Соколов

Голландия

Новый фильм «Апельсиновый солдат» режиссера Пауля Верховена является экранизацией автобиографической повести Эрика Хазелхоффа, одного из героев движения Сопротивления в Голландии. Хазелхофф после бегства из оккупированной немцами страны жил в Лондоне, откуда вместе с товарищем был переброшен на родину с заданием найти и уничтожить предателя, проникшего в ряды участников подпольной организации. Этим предателем оказался один из его близких знакомых по мирному времени. Сила этого произведения, как отмечают рецензенты, прежде всего в убедительном показе нравственной трансформации главного героя, который под влиянием событий превращается из пассивного наблюдателя в бескомпромиссного борца с фашизмом.

«Режиссер Пауль Верховен следует лучшим традициям подобного жанра, — пишет журнал «Ньюсуик». — Образы героев картины четко обрисованы, наполнены глубокой жизненной правдой. Фильм отличается динамичным и интересным сюжетом, в нем присутствуют и элементы приключенческого кино и сложные моральные проблемы, сцены, полные лиризма, юмор... В течение двух с половиной часов зрительский интерес ни на минуту не ослабевает. А выйдя из кинотеатра, каждый, должно быть, задумается об увиденном...»

Среди голландских и английских актеров, участвовавших в съемках, нет «звезд». Однако особого вни-

мания заслуживает, как отмечает критика, исполнитель главной роли — малозвестный актер Рутгер Хауэр, который сумел создать запоминающийся образ героя.

Г. Фролов

Кампучия

На последнем МКФ в Лейпциге главный приз — «Золотой голубь» — был присужден документальной ленте «Кампучия: 3+4», снятой кампучийскими кинооператорами. Этой многострадальной стране посвящено немало фильмов, но, пожалуй, самым потрясающим обличительным кинодокументом явилась эта лента двух кинооператоров, которые снимали свой фильм, находясь в рядах революционных сил, освобождавших страну от кровавого режима Пол Пота — Иенг Сари.

От прошлого осталось тяжелое наследие: в стране, еще несколько лет назад выпускавшей в год несколько десятков фильмов, в живых осталось лишь несколько кинооператоров. Сейчас в Кампучии постепенно возрождается национальный кинематограф: образованы и успешно работают две киогруппы, в составе которых более двадцати кинематографистов. Большую помощь в восстановлении национального кино в Кампучии оказывают кинематографисты Социалистической Республики Вьетнам. Уже открыты два больших кинотеатра (на 1200 и 900 мест). Только в окрестностях Пномпеня работает более 20 передвижных киноустановок, десятки — обслуживают подразделения Народных вооруженных сил и население различных районов страны. В столице открыты краткосрочные курсы киномехаников, на которых проходит обучение более тысячи человек.

А. Алексеев



Марокко

Выход на экраны фильма режиссера Ахмеда эль-Маануни «О, эти дни» явился событием в культурной жизни Марокко. Эта работа, как отмечалось в печати страны, еще раз продемонстрировала, что марокканские кинематографисты все чаще стали обращаться к острым социальным проблемам.

Действие фильма происходит в окрестностях Касабланки. Картина рассказывает о жизни многодетной семьи марокканского крестьянина, о ее ужасающей бедности.

В интервью корреспонденту французского журнала «Синема» эль-Маануни сказал, что давно мечтал снять фильм на эту тему, долго собирал материал, посвященный крестьянской жизни (заметим, кстати, что положение крестьян —

*«О, эти дни»,
режиссер Ахмед эль-Маануни
(фото из журнала «Синема»,
Франция)*

едва ли не самая острая социальная проблема Марокко: ведь крестьянство составляет более 75 процентов населения страны). Поэтому есть все основания считать, что образы картины взяты «с натуры».

Ахмед эль-Маануни — приверженец спокойной, реалистической манеры повествования, при помощи которой острые социальные противоречия как бы выявляются сами собой. Освобожденный от второстепенных фольклорных мотивов, фильм выявляет истинные причины бедственного положения крестьян. Недаром это произведение запрещено цензурой даже после того, как получило ряд международных премий и было приобретено несколькими телекомпаниями.

Е. Пуртова

Польша

Фильм известного польского режиссера Кшиштофа Занусси «Дороги в ночи» посвящен событиям второй мировой войны.

В богатой польской усадьбе расквартированы офицеры вермахта. Прежние обитатели усадьбы изгнаны.

Без слов, чисто визуальными средствами режиссер разрушает миф о превосходстве «нового порядка»: буквально на глазах у зрителей представители «арийской расы» сами разоблачают себя — они ведут себя в роскошных интерьерах занятой ими усадьбы, как настоящие варвары.

Герой фильма Фридрих, молодой поручик, кажется, не замечает того, что происходит вокруг, он вроде бы не имеет никакого отношения к насилию. «Не видит» арестованных и выгоняемых на работы крестьян, «не слышит» плача их родных, окриков солдат и выстрелов в тех, кто пытается бежать. Любимое его занятие — рыться в книгах богатой усадебной библиотеки и вести разговоры о «высоких материях» с библиотекарем-итальянцем, который на самом деле оказывается скрывающимся от преследования гитлеровцев евреем.

Восхищенный красотой Эльжбеты (Майя Коморовска), дочери хозяина имения, молодой офицер всячески старается заслужить ее благосклонность. Эльжбета пресекает каждую попытку сближения. Лишь единственный раз она согласилась на встречу, но это будет сделано для того, чтобы получить от Фридриха информацию, необходимую участникам польского Сопротивления.

Фридрих же, вроде бы серьезно размышляющий о высоком предназначении духовной культуры, не решится ни на малейший протест против насилия, жестокости, он не пошевелит и пальцем ради того, чтобы помочь арестованному крестьянину или позднее — своему другу библиотекарю. Он не поможет даже Эльжете, когда та по-

Франция

Первый фильм режиссера Лорана Хейнемана «Допрос» рассказывал о позорной странице французской истории — о войне в Алжире; в ней художник отдал дань уважения мужеству и стойкости алжирских борцов за независимость своей родины, правдиво показал жестокость, с которой пытались подавить их колонизаторы. В новой картине «Закусить удила» Хейнеман избирает мишенью критики одно из популярных развлечений французского буржуазного общества — игры на скачках, которые, по словам режиссера, представляют собой апофеоз мошенничества и взяточничества, практически безнаказанно осуществляемого в масштабах всей страны. Действительно, по свидетельству прессы, около восьми миллионов французов посвящают азартному увлечению тотализатором весь свой досуг. Скачки, считает Хейнеман, — это айсберг, дрейфующий по волнам спекуляции, предоставляя капиталистическому государству и дельцам разного рода возможность преступного, хотя и легального внешне, обогащения.

Создатель фильма отталкивается от подлинного факта — подкупа должностных лиц, с помощью которого мошенники от тотализатора могут вести беспроигрышную игру. О подобных случаях не раз сообщалось во французских газетах, однако в своей картине Хейнеман идет дальше разоблачения мелких и средней руки дельцов. Как показывается в картине, доходами, которые приносит коммерческий ипподром, не брезгуют и «сильные мира сего» в сегодняшней Франции. С главарем тайной преступной организации, наживающемся на скачках, тесно связан Ле Гени, молодой, полный честолюбивых планов политический деятель. Представитель официальных властей, он не брезгует выгодами, которые может дать ему общение с уголовным миром, обставленное по правилу «услуга за услугу».

Картина эта — в полном смысле слова живая хронология экспансионизма США в странах Латинской Америки, начиная с конца прошлого века, когда американский империализм прямо заявил о своем праве осуществлять «международные полицейские функции на континенте», и кончая событиями последнего времени, свидетельствующими об усилении борьбы пуэрториканцев за самоопределение и независимость своей родины.

Фильм начинается с важного исторического момента: в 1886 году американский конгресс принял решение о создании так называемого Департамента военной информации. Этому предшественнику ЦРУ вменялось в обязанность, среди прочих функций, постоянно держать американского президента в курсе латиноамериканских дел. Фальсифицируя факты, сотрудники департамента «советовали» президенту проводить «более активную» политику в Латинской Америке. Так начиналась усиленная экспансия США на многострадальном континенте...

Для того чтобы иметь возможность работать в американских архивах, режиссер фильма Хосе Гарсиа и его помощники прибегли к уловке: они выдали себя за исследователей, работающих над темой испано-кубинско-американской войны 1895 года, и получили доступ к интересовавшим их материалам. Это более тысячи фотографий, тысячи метров хроники, а также самое главное — пропагандистские ролики о политике США, снятые в разное время американским киноконсорциумом «Америкэн байограф компани».

Таким образом, заявил режиссер в одном из интервью, экспансионистская политика США разоблачается на экране при помощи американских же кинодокументов...

В. Моисеев

Пуэрто — Рико

Теме вмешательства США в дела суверенных государств Карибского бассейна посвящена документально-публицистическая лента пуэрториканского режиссера Хосе Гарсиа «Предопределенность».

В. Юрьев

просит похлопотать за сидящего в тюрьме брата (как окажется потом, это был ее муж). Во время карательной операции он не помещает солдатам с остервенением стрелять в партизан...

В заключительных кадрах прочитывается, как отмечает критика, основной замысел режиссера — развенчать легенду о так называемом «добропорядочном немце», который лишь «добросовестно выполняет приказ». Правда, у самого Фридриха руки как будто чисты: всю «грязную» работу он предоставляет делать другим. Однако он, являясь винтиком страшной гитлеровской машины, нисколько не противится этому и даже более того — считает свое пассивное участие в злодеяниях совершенно естественным.

Как ответ для тех, кто утверждает, что многие немцы ничего не знали об убийствах и преступлениях, звучит сцена, в которой Фридриха фотографирует другой офицер на фоне установленной на центральной площади виселицы. Этот удивительно емкий образ (вызвавший, кстати, большое недовольство западногерманской цензуры в связи с показом фильма по телевидению ФРГ) очень точно определяет позицию таких, как Фридрих: он демонстративно отвернулся от повешенных, хотя и сам повинен в подобных преступлениях — в преступлениях, совершенных фашистами.

Лаконично и четко, как отмечают рецензенты, нарисован режиссером портрет героини фильма Эльжбеты.

По отзыву французского журнала «Экран», фильм «Закусить удила» — одно из самых значительных и непримиримых в своей социальной критике кинопроизведений, появившихся за последнее время во Франции. Буржуазное общество, пишет журнал, предстает на экране в весьма неприглядном свете. На всех ступенях социальной лестницы подкуп и взятка являются нормой. Любой из персонажей картины, начиная от заурядного карманника и кончая видным политиканом, преступает закон, не моргнув глазом.

Французская пресса отмечает, что тридцатилетний Лоран Хейнеман, ранее работавший ассистентом у таких крупных мастеров французского кино, как Ив Буассе и Бертран Тавернье, уже первыми самостоятельными работами заявил о себе как режиссер мыслящий, тяготеющий к остросоциальной проблематике.



«Сестры Бронте»,
режиссер Андре Тешине

Фильм молодого режиссера Андре Тешине «Сестры Бронте» рассказывает о жизни известных английских писательниц XIX века. Творчество Шарлотты, Эмили и Анны Бронте представляет собой уникальный в истории литературы пример родственного творческого союза.

В картине старшая из сестер, Шарлотта, рассказывает о жизни своей семьи, о детстве, прошедшем в тяжелом труде, о деспотизме отца (сестры выросли в семье сельского священника в местечке Хоурт в графстве Йоркшир). Стремясь вырваться из невыносимой атмосферы родительского дома, Шарлотта и Эмилия уезжают учиться в Брюссель. Позднее они открывают там школу, которую вскоре им приходится закрыть, а самим вернуться домой. Теперь они целиком отдают себя литературе. Издают на собственные средства первый сборник стихов, а затем свои знаменитые романы.

Одним из центральных персонажей фильма является Бранвель Бронте (Паскаль Грегори), одаренный молодой человек, оказывавший на своих сестер большое влияние. Именно Бранвель уговаривает се-

стер начать всерьез заниматься литературным трудом, о котором они осмеливались только мечтать. Бранвель раскрывает им глаза на жестокость и деспотизм отца, на уродство окружающей их жизни. С увлеченностью рассказывает он сестрам о поэзии, об искусстве. В сюжетной канве картины образ Бранвеля занимает важное место. Кадры, повествующие о его любовной связи с Лидией Робинсон, являются, по словам еженедельника «Франс нувель», наиболее выразительными в картине. Эта неудачная связь окончательно губит Бранвеля, он опускается, начинает пить, становится наркоманом.

«Сестер Бронте» критики называют политическим фильмом. Политическим потому, что, как считают рецензенты, авторы, повествуя о жизни семьи Бронте, скрупулезно исследуют английское общество прошлого века, фиксируют социальные контрасты того времени, повествуя о нищете и бесправии простых англичан. Рассказывая о жизни Эмили и Шарлотты в пансионе в Брюсселе или о работе Анны и Бранвеля в качестве гувернеров в аристократической семье Робинсонов, автор картины создает широкий фон общественной жизни Англии середины XIX века, карти-

ну бесправного положения женщины на всех ступенях общества. Шарлотта Бронте говорит Эмили: «Я бы хотела пойти работать на завод. Хотела бы наконец почувствовать себя свободной. Я бы хотела, чтобы скорее кончилась эта ужасная подневольная жизнь»...

Своим успехом картина «Сестры Бронте» во многом обязана игре молодых актрис. Шарлотту играет Мари-Франс Пизье, завоевавшая в свое время премию «Цезарь» за лучшее исполнение женской роли, Эмилию — Изабель Аджани, получившая несколько международных премий за участие в фильме «История Адель Г.», роль Анны исполняет Изабель Юнар, также недавно удостоенная на Каннском фестивале премии за лучшее исполнение женской роли в картине «Виолетта Нозьер».

Действие картины французского режиссера Анри Вернея «И как Икар» происходит не в печально известном американском городе Далласе, а в столице вымышленного

западного государства. Президент страны, следующий в открытой машине по заполненным людьми улицам, — не Джон Кеннеди, а некий государственный деятель, не имеющий с ним ни малейшего внешнего сходства. Человек, обвиняемый в убийстве президента, конечно, не Ли Освальд — его зовут иначе...

Итак, перед нами не «экранизация» «дела Кеннеди», а фильм, сделанный как бы по мотивам... Цель картины, как определяет ее сам режиссер, еще раз вскрыть подповерхностную альянса «темных» сил, именуемых «мафией», «сильными мира сего», секретными службами. Но зритель так и не узнает правды — следовательно, занимающийся выяснением обстоятельств сенсационного убийства, погибнет, когда истина уже почти раскрыта.

«Я получил все материалы следствия, все обстоятельства по делу Кеннеди, — рассказал Анри Верней в интервью журналу «Франс Нувель». — Эти документы ничего не проясняют, а как бы нарочно запутывают обстоятельства дела, ведут в тупик. Увы, следовательно, о котором в свое время мечтала вся Америка, так и не появился. В нашем фильме следователь отказывается подписать отчет первой комиссии по расследованию, начинает раскручивать все заново...»

Анри Верней отметил, что в работе над фильмом следовал афоризму замечательного французского писателя Бориса Виана: «Эта история — чистейшая правда», так как я выдумал ее от начала до конца»...

Верней работает в кино уже тридцать лет. За это время им сделано двадцать восемь фильмов. В частности, «Страх над городом» (1975), «Труп моего врага» (1976) — известные советскому зрителю по программе Недель французского кино в СССР. Впервые режиссер обращается к чисто политическому сюжету и, как отмечает критика, не безуспешно. «Гневным, динамичным, обличительным» называет картину «И как Икар» известный французский критик Самуэль Лашиз. «Потрясают, — замечает он в частности, — сцены, изобличающие

психофизические опыты по модификации поведения человека. Что может быть страшнее, чем превращение активцой принципиальной личности в безвольного робота, способного на все»...

«Кто убил американского президента, кто, — продолжает Верней в своем интервью, — осуществляет подобного рода злодеяния и кто их оплачивает? В расследовании убийства Кеннеди как-то сразу было решено, что существует только один виновный. Для меня, да и для многих, совершенно очевидно, что их было несколько, причем всеми ими руководили с высших ступеней социальной лестницы. Но я не историк, я режиссер, решивший снять этот фильм, который быть может, заставит зрителя задуматься...»

Ю. Чижова

«Сбежавшая любовь» — новая лента Франсуа Трюффо, режиссера, хорошо знакомого советскому зрителю по фильмам «400 ударов», «Жюль и Джим», «Нежная кожа», «Американская ночь», «Карманные деньги», демонстрировавшимся на Московских международных кинофестивалях и на традиционных Неделях французского кино в СССР. Непосредственное впечатление, которое оставляет фильм «Сбежавшая любовь», как отмечает рецензент французского журнала «Синема», можно сформулировать так: перед нами антология творчества Трюффо, автофильмография, вариации на собственные темы. Режиссер не впервые обращается к «цитатам» из своих фильмов: уже в картину «Любовь в 20 лет» был включен небольшой «флэшбэк» — обращение к сцене, не вошедшей при окончательном монтаже в фильм «400 ударов». Но на этот раз прием используется значительно шире, обуславливая стилевую структуру картины: в нем встречаются кадры из «Американской ночи», из «Такой же красивой девушки, как я» и других картин режиссера.

Но удивительно то, отмечается в рецензии, что каждая из частей этой многоцветной мозаики реминисценций прекрасно пригнана одна

к другой, и в целом фильм не производит впечатления повторов. Что же является собой такая киностилистика? Несомненно, после коммерческой неудачи предыдущей ленты — «Зеленая комната», полной высокопарных романтических излияний, Трюффо захотел вернуться к «простому, непосредственному» кино. Но тем не менее понятно, что разница между стилем предыдущей картины и нынешней, построенной на воспоминаниях, не так уж велика. Это еще один пример самозабвенной борьбы против быстротечности времени, попытка остановить его. Совершенно очевидно, что за всем этим кроется глубокая ностальгия, отчаянное желание повернуть время вспять, вера в то, что в человеке и до старости живет ребенок...

И все-таки, как пишет далее автор статьи, фильм «Сбежавшая любовь» — этапный в творчестве Трюффо, хотя бы потому, что в нем режиссер пытается найти свое решение одной из самых острых проблем языка кино: как запечатлеть на пленку мысль, не обеднить, выразив в словах, сложность чувства, как перейти от текста к образу, от сказанного к показанному?

В картине снимались известные актеры Жан-Пьер Лео (открытый Трюффо в картине «400 ударов», почти двадцать лет тому назад) и Мари-Франс Пизье, снимавшаяся в картинах Анри Верней, Андре Тешине и многих других видных французских режиссеров.

И. Ставровская

Чехословакия

Режиссер Ян Лацко экранизировал новый роман популярного словацкого писателя Милоша Крно «Благочестивый Метод», действие которого происходит в годы второй мировой войны в Словакии, где с 1939 по 1945 год существовало так

называемое «независимое Словацкое государство», марионеточный клерикально-фашистский режим. В одноименном фильме прослеживается эволюция заурядной личности, члена правой буржуазной партии людовцев Шубика, государственного чиновника. Шубик, незлой и непритязательный по натуре человек, ревностный католик, получив высокий пост в одном из министерств, вскоре обнаруживает неспособность противостоять влиянию реакционного окружения; постепенно «благочестивый Метод» превращается в приспешника фашистов, корыстного и властолюбивого, становится «винтиком» политической машины, которая, в свою очередь, является послушным инструментом угнетения словацкого народа, проводником преступной политики гитлеровской Германии.

Яна Лацко, видного представителя старшего поколения словацких кинематографистов, уже давно интересуют темы, связанные с историческими судьбами народа Словакии в пору тяжких военных испытаний: одной из лучших картин режиссера, исследующих проблему личного выбора, который непременно должен сделать человек в дни, когда решается вопрос о будущем родины, была лента «Человек на мосту», знакомая советскому зрителю. «Благочестивый Метод» в известной мере продолжает поиск, начатый этим фильмом, вскрывая социальные истоки фашистской психологии, благодатной почвой для которой является обывательская мелкобуржуазная мораль. На роль Метода Шубика постановщик пригласил польского актера Мечислава Чеховича. Женские характеры в фильме создают Здена Груберова и студентка актерского училища Мария Мачакова; сына Шубика играет Тибор Вокоун, тоже студент актерского факультета. Одна из ролей поручена известной чешской актрисе Квете Фналовой. Оператор-постановщик — Владимир Ешина.

«Положение «вне игры» — таково название последнего по времени фильма Иво Новака (автор сценария Иржи Кршижан), в котором



«Благочестивый Метод»,
режиссер Ян Лацко
(Фото из журнала
«Чехословацкое кино»
Чехословакия.)

рассказана драматическая история популярного хоккеиста, чье успешное продвижение в большом спорте неожиданно прерывается в силу случайных обстоятельств. Спортсмена несправедливо обвиняют в получении взятки. Представ перед дисциплинарной комиссией, он, отчасти из-за болезненной самолюбивости, отчасти — из тщеславного чувства, даже не делает попытки оправдаться и его дисквалифицируют. «Из «звезды» он немедленно превращается в самого заурядного человека, от которого отворачиваются товарищи по команде, большинство друзей, возлюбленная. Возвратившись в родной город, хоккеист пробует начать жизнь заново, устраивается на работу. Но его постоянно угнетает чувство разочарования и обиды, что вызывает серьезный внутренний кризис, чуть было не завершившийся трагически. Благодаря помощи одного из друзей герой в конце концов находит в себе силы преодолеть душевный надлом, он снова начинает тренироваться, играет сперва в команде класса «Б», а затем, когда с него снимают несправедливые обвине-

ния, возвращается в высшую лигу. Его игра снова вызывает восторг зрителей. Однако теперь герой фильма — уже не тот человек, каким он был вначале: он многое пережил, на многое смотрит теперь иначе, стал мудрее. Временное «положение «вне игры» дало его характеру серьезную закалку, на место заносчивой самоуверенности пришла твердая уверенность большого спортсмена в своих силах и одновременно понимание того, что одних только профессиональных успехов недостаточно, чтобы занимать прочное и достойное место в жизни.

И. Обутин



Публикуя этот сценарий, редакция горячо поздравляет его автора, видного советского драматурга Сергея Александровича Ермолинского с 80-летием. Фильмы, снятые по его сценариям, среди которых — «Земля жаждет», «Каторга», «Машенька» (совместно с Е. Габриловичем), «Друг мой, Колька!» (совместно с А. Хмеликом), «В начале века», «Дорога», «Неуловимые мстители» и многие другие, — снискали заслуженное признание не у одного поколения советских кинозрителей. И в дни юбилея мы желаем Сергею Александровичу, чтобы еще не раз он порадовал нас новыми, неизменно значительными творческими достижениями.

Сергей Ермолинский

Денис Давыдов

(Эскадрон
гусар летучих)

...Обжоры, пьяницы, хотите
Житье-бытье мое узнать?

Черноволосый гусар без кивера проскакал
по лесной дороге...

Вы слух на песнь мою склоните
И мне старайтесь подражать!

...и скрылся за поворотом, а затем появился
на нескошенном лугу, придержал коня.

О богачи, не говорите,
Что жизнь несчастлива моя...
Нахальству моему простите,
Но с вами счастьем равен я!..

Он выехал на высокий обрывистый берег.
Внизу текла река, а за нею желтели несжатые
нивы, белела вдали сельская церковь и голу-
бели леса. Вслушиваясь в тишину, он остано-
вился на краю обрыва, и его конь, насторожив
уши, тоже стоял неподвижно, словно пони-
мая всю ответственность момента. Всадник
простер руку над рекой, над полями и замер,
изобразив памятник самому себе. Брызнуло

От автора

Сценарий публикуется с небольшими сокращения-
ми. Написан он не случайно. В ближайшее время в
издательстве «Искусство» выходит однотомник моих
сочинений. Это — пьесы и сценарии о молодом Пуш-
кине, Грибоедове, А. Н. Островском, Александре
Блоке, повесть о Льве Толстом и записки о Михаиле
Булгакове. Таким образом, сценарий о Денисе Да-
выдове принадлежит к циклу моих работ на тему
русской литературной истории, которая всегда тре-
вожила мое воображение.

солнце, ослепило на миг, и тотчас надвинулась надпись:

ПОДВИГИ И ПРИКЛЮЧЕНИЯ
ЗНАМЕНИТОГО ПОЭТА-ПАРТИЗАНА
ДЕНИСА ДАВЫДОВА В 1812 Г.

Грянул молодцеватый солдатский хор:

Я люблю кровавый бой,
Я рожден для службы царской!
Сабля, водка, конь гусарский,
С вами век мой золотой!..

И потом все стихло.

Пламя наполовину сгоревшей свечи, вздрагивая, увеличиваясь, высвечивало кусок стариковского лба. Старик вздохнул и повернулся на другой бок. Потом приподнял голову, измученный, красноватый глаз смотрел в темноту, не мигая... И чудились ему неясные шумы ползущих по дорогам военных фур, артиллерийских орудий и мерные, тяжелые шаги пехоты, то затихая, то усиливаясь. Где-то эхом прозвучал церковный колокол и смолк...

Генерал Боговут и дежурный штаб-офицер барон Эйхен, прислушиваясь, стояли у крестьянской мазанной мелом печи, отделявшей их от старика.

— Не спит, — шепотом произнес Эйхен. — Да ведь какой сон?.. Говорили — Кутузов, Кутузов! — а опять отступаем... О чем он думает?..

Боговут приблизил к нему лицо и сказал, сдерживая негодование:

— Он думает о том, о чем думаю и я, и вы! Прежде всего надобно сохранить армию...

— Но неужели?..

— Возможно и это.

— Отдать Москву? — От волнения остзейский акцент барона особенно выступил. — О, нет, нет! Это ему никогда не простят!

— Тсс. Кажется, уснул.

Свеча у Кутузова погасла. Эйхен и Боговут на цыпочках пересекли просторную горницу, освещенную светом большой лампы у иконы. Они уже подходили к дверям, ведущим в сени, как оттуда донесся страшный шум. Голос Дениса кричал:

— У меня секретнейшее дело к главнокомандующему!

В полутемных сенях он боролся с двумя молодцами из охраны главнокомандующего, пытаясь вырваться.

— Прожект партизанских действий! Пакет из Санкт-Петербурга!

И он уже отбросил солдат, обоих на голову выше себя, но перед ним возникли генерал Боговут и барон Эйхен.

— А! Опять вы? — как-то странно протянул барон. — Хе! И уже из Петербурга?

— Давайте пакет, — коротко приказал Боговут.

— В собственные руки! Фельдмаршалу Кутузову! Лично! — в отчаянии выкрикнул Денис. — От государя-императора!

В этот момент слышались шаркающие шаги, и все стихло.

— В чем дело? — раздраженно спросил Кутузов.

Он был не только раздражен, но и зол.

— Где пакет? — спросил он и, отвечая на молчание Дениса, прокричал: — Я — Кутузов! Я!

Никакого пакета не было, и Денис беспомощно развел руками.

— Кто таков? — выкрикнул Кутузов.

— Командир первого батальона Ахтырского гусарского полка подполковник Давыдов, — ответил Эйхен с усмешкой.

— А-а... — протянул Кутузов, будто что-то припоминая. Теперь глаз светлейшего на миг глянул на него с интересом, а затем Кутузов сказал коротко: — Ну-ка, дыхни.

— Не осмелюсь, — ответил Денис, отвернув голову.

— На гауптвахту дебошира! — тотчас в гневе скомандовал Кутузов и, снова оборотясь к Денису, добавил: — Простынь, голубчик. Стишок сочини.

— Остыл, ваша светлость.

— Стишок, стишок сочини, — буркнул Кутузов и ушел.

— Саблю, подполковник, — сказал Эйхен с поклоном.

...Часовой стоял у ворот сенного сарая с навешенным замком. Оттуда доносился голос Дениса, напевавший негромко:

Напрасно думаете вы,
Чтобы гусар, питомец славы,
Любил лишь только бой кровавый
И был отступником любви...

Он сидел на ворохе сена, положив листок на походную сумку. Послышались глухие голоса. Денис подтянулся на балке, заглядывая в широкую щель под крышей. Он увидел своего молоденького поручика Митеньку Бекетова, разговаривавшего с часовым.

— Бекетов!

— Денис Васильевич!

— Ну что там? Как там?

— Отступаем к Москве, командир. А штаб Кутузова в Колоцком монастыре.

— Музыкантов готовы! Через два часа буду!

— Что?

— Музыкантов, говорю, готовы!

— А! — как-то неопределенно протянул Митенька Бекетов, однако же не посмел переспрашивать и сразу круто повернул коня.

Денис стоял посреди сарая в задумчивости, затаился трубкой, и... его осенило! Он стал выколачивать табак из трубки. На сено посыпались искры. Присев на корточки, Денис терпеливо раздувал их, и вот уже вспыхнуло небольшое пламя.

Из щелей сарая потянуло дымом.

— Эй, что там у вас, вашвысокоблагородь? — закричал часовой.

Конь Дениса, привязанный вблизи сарая, обеспокоенно заржал, заметался. Часовой пытался сбить замок. Пламя уже охватило сарай. Над пылавшей крышей появился Денис и спрыгнул. Он бежал к коню и, смаху взлетев в седло, сразу кинул его в намет.

Вечерело. Тихо вокруг, мирно. В доме усадьбы графа Нелюбова еще не зажигали света. Во дворе вытянулся обоз. Грузили наиболее ценную мебель, обмотанную соломой, укладывали на телеги мешки и ящики, а в вырытую яму опускали сундуки и лубяные баулы. Всем этим распоряжался Устимович, сосед-помещик, друг Нелюбовых, а граф лишь суетился вокруг него, бормоча не к месту, бог весть что:

— Ах, боже мой! Катрин заперлась у себя и не выходит к гостям...

— Опомнитесь, граф, какие сейчас гости? Но граф был бестолково растерян:

— Так ведь это же ее день! Ее день! — повторял он.

— Осторожно, там хрусталь! — крикнул Устимович слугам, тащившим ящик.

— День рождения! — будто в помутнении продолжал старик. — Приехал Болховской! Наконец, приехал! Но она оскорблена! И я оскорблен! Она ни за что не выйдет к нему! — И зашептал, оглядываясь: — А знамение в прошлом годе помните?.. Комету?

— Граф, о чем вы? Враг наступает, и не сегодня-завтра...

— Что?

Нелюбов остолбенело посмотрел на Устимовича и беспомощно, по-детски заморгал глазами.

— Вздор! Слухи! — вдруг выкрикнул он, — Не верю! Не допускаю! Да я пулю бы пустил себе в лоб, если бы не Катрин!..

В это время во двор въехал Денис Давыдов со своими офицерами — Бедрягой-Вторым, Мартыновым-Черкесским, Митей Бекетовым. За ними показался музыкантский взвод Ахтырского гусарского полка, сверкая медью начищенных труб.

— Поздравляю вас, граф! — уже издали кричал Денис.

— С чем? — побагровел Нелюбов. — С бегством! Это я вас поздравляю!

— Выше голову, граф! Где именинница? — гремел Денис и соскочил с коня. — Готов поспорить на ваше имение, что победа не за горами! Новый поворот кампании! Кутузов принял армию! И он дает мне тысячу сабель! Я ухожу в тыл французам!..

— Дает? — изумился Бедряга.

— Не дает, так даст! — не моргнув глазом, воскликнул Денис. — Все-о! Я путаю связь, коммуникации противника, терзаю его тылы, лишаю его армию продовольствия...

— Война в тылу? — обомлел Нелюбов. — Невиданно! — Старик оживился необычайно.

— Да я его самого, дьявола, живьем изловлю! Режьте цветы! — в азарте командовал Денис. — Не оставлять же французам! Под корень! Все до одного!

Блеснули сабли, и с клумб полетели желтые астры и огненные георгины...

В большой зале было полутемно. Свет пробивался лишь из дальней двери — там собрались гости. Тоненькая женская фигурка появилась сверху, спустившись по внутренней лестнице. Это была Катрин. Со двора доносились громкие голоса. Она подбежала к пылающему закатом окну и тут же замерла в испуге, потому что из тьмы возник Болховской.

— Катрин! — позвал он.

— Не подходите ко мне!

— Но я не мог приехать! Понимаете — не мог! Все дни без сна, в штабе...

— Как это — не могли? В тот день, когда все должно было решиться? И не могли?

— Но ведь война, Катрин!

— С утра до вечера только и слышу о войне! Не хочу! Хоть в этот день, хоть в мой день!..

— Умоляю, выслушайте меня! Я с трудом вырвался на полчаса!

— На полчаса? — Ее глаза расширились от негодования.

— Катрин!

О, теперь она презрительно вскинула голову:

— Бог мой, скорее уезжайте, вас никто не удерживает! А у меня праздник! Слышите, Болховской? Все равно — праздник!..

Она едва успела договорить это, как вдруг грянул оркестр, словно бы в ответ на ее выкрик. Музыкантский взвод Дениса, уже разместившись на хорах, дул в медные трубы, а в дверях появился и сам Денис. За ним его офицеры торжественно несли охапки только что срезанных цветов. Цветов было так много, что они сыпались по дороге. Денис был серьезен, а на лице Митеньки Бекетова сиял восторг. Наш блистательно черноусый герой был невысок ростом, чуть кривоног, но двигался ловко и, приспустив на одно плечо ментик, выглядел эффектно. Приняв из рук Митеньки цветы, он положил их к ногам Катрин. Она заулыбалась ему счастливой улыбкой и победно взглянула на Болховского, который отошел в сторону и стоял, нахмурившись.

К ногам Катрин посыпались цветы. Денис наблюдал за этим, склонив почтительно голову, и лишь мигнул, как чья-то гусарская сабля, сверкнув молнией, чисто сняла серебри-

стую головку у бутылки шампанского. Без тени улыбки, он высоко поднял пенящийся бокал и осушил его, секунду подумал и выпил второй. Откинув руку, выпустил бокал, но не дал ему разбиться, а раздробил его, мягко прихлопнув каблуком со звенящей шпорой. Гусары в точности повторили все его движения. И Катрин рассмеялась, как ребенок.

— Почему темно в такой день? — воскликнул Денис, и тотчас за его спиной засуетились люди. Там и здесь затрепетали веселые, восковые огоньки, а затем и на верхней люстре запылало множество сперанцетовых (наиболее ярких по тем временам) свечей, и тут барон Эйхен с изумлением увидел Дениса, которого сам, по распоряжению Кутузова, только что отправил на гауптвахту. Но Денис, как ни в чем не бывало, подвел Катрин к дивану. Она, сделав смешливый книксен, уселась, продолжая смотреть на него, как на волшебника, и ожидая новых чудес. Митенька подал ему гитару, и Денис, тронув струны, негромко запел:

Я не ропщу. Я вознесен судьбою.
Превыше всех! — Я счастлив и любим!
Приветливость даруется тобою
Соперникам моим...

Сделал небольшую паузу и продолжал, перебирая струны:

Но теплота души, но все, что так люблю я
С тобой наедине,
Но девственность живого поцелуя
Не им, а мне!..

— А ведь нам пора в штаб, — обеспокоенно шепнул Болховскому ротмистр К.

— Черт с ним! — взорвался Болховской. — Не видите — бал!.. Танцы, танцы, хе-хе, а потом гусарское вранье до упаду! — намеренно громко воскликнул он.

— Вы не смее так говорить о Давыдове! — возмутился Митенька Бекетов, в тот же миг очутившийся рядом с ним.

— Не имею чести вас знать, — холодно оборвал его Болховской. — Да и разговариваю я не с вами...

— В чем дело, господа? — раздался голос Дениса.

— Князь Болховской позволил себе... — начал Митенька, но Болховской не дал ему договорить:

— Я сказал, господин Давыдов, что вас давно пора проучить!

Он произнес это с наглой резкостью и глядя прямо в глаза Денису.

— Ах, вот как! Извольте. — Денис щелкнул шпорами и, улыбнувшись своей белозубой улыбкой, добавил: — Но на условиях самых жестких. — И направился к Катрин.

Музыканты заиграли вступление к танцу. Лавируя среди гостей, Денис столкнулся с Эйхеном.

— Кажется, у меня двоится в глазах, — проговорил Эйхен, придерживая Дениса за рукав.

— Не понял.

— Каким образом один и тот же человек может одновременно быть и там, и тут?

— А! Значит, может, — весело ответил Денис и выскользнул из-под руки барона.

— Ты понимаешь, с кем связываешься? — взволнованно говорил Болховскому ротмистр К. — Он бьет в туза.

— Сэ фэ, — коротко ответил Болховской и пожал плечом: — Видел я таких! — Но краем глаза смотрел на Катрин, которую, приобняв, кружил Денис.

— В восемьсот седьмом году в Германии, под Эйхлау... — нашептывал под вальс Денис. — О, мы были в ста шагах от Бонапарта! Гнали его буквально по пятам, через все кладбище! И ведь ускользнул, дьявол!..

Они проплыли мимо группы офицеров, и Денис на секунду встретился взглядом с Эйхеном и подмигнул ему, а Болховской демонстративно отвернулся от Катрин.

Денис танцевал лихо и, когда началась мазурка, все расступились перед ними, открывая простор, чтобы ему было где развернуться. И он кружил Катрин, то припадал на одно колено, то вихрем неся дальше, увлекая ее за собой.

Болховской стоял, кривя губы, пытаясь насмешливо улыбаться.

А она, скользнув близко от него, вызывающе закинула голову, а потом нарочно, нарочно с увлечением схватила Дениса за руку и приблизила к нему лицо.

Призрачен мир! Не могли не заморозить

лучистые ее глаза, и казалось, они были устремлены только на него, на Дениса!

Болховской как бы ленивой походкой подошел к молодой даме и пригласил ее на танец. Катрин видела, как та расцвела, а он легко и изящно приобнял ее за талию и что-то зашептал в ее губы, а она фыркнула, засмеялась...

— Не могу, душно, — шепнула Катрин Денису, и они вышли из круга танцующих.

— Вы не находите, что кавалер у мадемуазель Катрин несколько коротковат? — спросил Болховской, усаживая свою красавицу в кресла.

— Не смещите меня, — обмахиваясь веером, ответила она. — Вы ужасный человек, Болховской.

Катрин и Денис сидели в соседней комнате, дверь в гостиную была открыта — там, в трепещущем свете люстр танцевали.

— Наполеона я видел в Тильзите, — продолжал рассказывать Денис, глядя на нее влюбленными глазами. — Это произошло во время встречи с ним нашего государя. Вам интересно?

— О, да, очень.

— Он вышел на крыльцо и от тесноты остановился так близко от меня, что я вынужден был попятиться, чтобы случайно не толкнуть его...

— Это ужасно, — прошептала она.

— Что вы, напротив!.. Он малого роста, двух с половиной аршин... — Денис показал, и получилось, что Наполеон ниже его.

— Не может быть... — рассеянно отозвалась она. — Одну минутку! — И вдруг подбежала к секретеру, что-то быстро написала и тотчас вернулась.

— А он похож на свои портреты? — спросила она, чуть задохнувшись.

— Похож и вместе с тем совсем не похож, — сказал Денис, не замечая ее состояния: — Он полноват, и это странно при его походной жизни... Я не мог отвести от него глаз! — И продолжал, горячась все более: — Этот страшный кумир века мучит, мучит меня! Ах, Катрин, я хотел бы так же, как он, повелевать людьми!

— И я хочу! — воскликнула она, схватив его за руку.

— Повелевайте. Вам дано.

— Мне?.. О, нет, нет! — Она крепко сжала его ладонь. — Денис Васильевич! Вы мне друг?

— Помилуйте, Катрин! Навеки!

— Да, да, друг... Господи, но я сгораю от стыда...

Денис не понимал, что именно она скажет сейчас, но заволновался до крайности. А она дрожащей рукой достала из-за корсажа только что написанную записку.

— Что я делаю, боже... — сказала она и протянула ему листок. — Мне необходимо... нужно... нужно... чтобы вы передали это... ему... Понимаете? — Она головой показала на дверь в гостиную.

Денис увидел Болховского, который стоял спиной к ним и о чем-то озабоченно разговаривал с бароном Эйхеном и ротмистром К.

— Хорошо, — сказал Денис.

Она отвернулась.

А он прошел, огибая стоявших гостей, словно медлил, и появился наконец перед офицерами. Барон Эйхен, ротмистр К. и толстенный поручик попытались загородить от него Болховского, дабы избежать возможности неприличного скандала. Но Денис вплотную приблизился к Болховскому, и тот невольно отступил на шаг.

— Не беспокойтесь, князь, — сказал Денис, стараясь говорить шутливо. — У меня к вам небольшое поручение, только и всего. Прощу! — И подал ему записку Катрин. — А заодно примите мои извинения, коли был я резок.

Болховской зажал записку в кулак и посмотрел на Дениса, ожидая дальнейших объяснений, но тот безмятежно-светски поклонился, быть может, даже улыбнулся уголками губ и отошел.

— Я так и знал, что он струсит! — воскликнул Болховской, победоносно глянув на приятелей.

Денис прижмурился, стиснул зубы и поспешил скорее уйти, чтобы не ответить на оскорбление.

Барабаны начали веселую дробь, а флейты

подхватили игривую «а ля полька», и все в гостиной запрыгали. Болховской, разжав ладонь, взглянул на записку. Там было написано: «Я ненавижу, ненавижу вас. Катрин». Он поднял голову и на секунду встретился глазами с Катрин. Она мгновенно отвернулась, устремившись к Денису, и они вместе со всеми запрыгали. Болховской сунул записку в карман. Он вдруг стал весел, а прямо над ним весело бухали барабаны, отбивая такт...

И вдруг оркестр смолк. Танец оборвался. Шум, смех, возгласы смолкли.

В дверях стоял дежурный флигель-адъютант. Сквозняк растворил окна, ветром гасило свечи, ветер вздувал занавеси... И на всю гостиную прозвучал голос флигель-адъютанта:

— Господам офицерам приказано немедленно явиться в распоряжение своих командиров!

В гостиной тотчас произошло общее бестолковое движение. Офицеры, прощаясь, торопливо пристегивали сабли, шли к выходу. В этой толкучке Дениса неожиданно придержал Болховской.

— Милостливый государь, ежели вы не считаете себя оскорбленным, то оскорбленным почитаю себя я!

— Отлично! — вспыхнул Денис.

Еще чуть брезжил рассвет, но дуэлянты уже заняли боевые позиции. Оба они сверкали золотом — кавалергард Болховской и гусар Денис Давыдов.

Денис, скрестив руки, встал боком к противнику. Болховскому принадлежал первый выстрел, и он не спеша стал приподнимать пистолет. Он целился тщательно, а Денис, словно корректируя его, иронически цедил:

— Надо бы чуть левее... Чуть ниже... Болховской заметно нервничал. И наконец — выстрел!

Эполет на левом плече Дениса рвануло, и Денис невольно подался вперед.

— Все! — буркнул он, упрямо и зло сжав губы.

— Стреляйте! — выкрикнул Болховской.

Денис чуть сощурился, внезапно задумавшись.

— Стреляйте! — уже нетерпеливо крикнул Болховской.

Денис посмотрел на него и сказал:

— Я думаю, что по нынешним временам ваша жизнь, князь, равно как и моя, нужны для более важного дела. — Он сказал это строго и серьезно и бросил пистолет Митеньке.

— Эти шалости мне известны! — вскипел Болховской.

— Мне не до шалостей! Будем живы — встретимся после войны!

И Денис, резко повернувшись, покинул поляну и подошел к коням, которых сторожил его вестовой Васька Буделек. Он стоял у стремена, как положено, готовый помочь командиру. Но тут перед Денисом вырос Эйхен. Он улыбался.

— Надеюсь, вы закончили свои дела, Денис Васильевич? — и тонкие губы Эйхена вытянулись в ехидную ниточку.

— Так точно, барон.

— Поручик Троицкий! — позвал Эйхен, и в тот же миг из кустов появился поручик. — Проводите арестованного на гауптвахту. Вы не возражаете, Денис Васильевич?

— О, нет, напротив, барон.

Эйхен посмотрел на поручика. Тот мялся.

— В чем дело, поручик?

— Гауптвахта сгорела, барон.

Эйхен недоуменно повел бровями.

— Черт побери! Тогда суньте его куда-нибудь к монахам!

Денис вскочил в седло и, повернувшись к поручику, сказал:

— К монахам, так к монахам! Я к вашим услугам, поручик.

По сырому сводчатому коридору монастырского подземелья шел согбенный иеромонах. Он не сразу услышал возгласы, показавшиеся ему стоном, и, услышав, остановился и прислушался.

— Ах, страдалец, господи... — Он тяжело вздохнул и подошел к низкой двери. Оттуда слышались выкрики:

— Давай, снимай! Снимай, коли проиграл!

Это кричал разгоряченный Денис. Один из монахов покорно стягивал с себя рясу. Двое

других сидели за столом, один из них лихорадочно пересчитывал ассигнации.

— Грех-то какой, господи, — шептал первый монах. — Я дал обет не раздеваться.

— Но ты дал обет молчания, — отвечал другой, который, по-видимому, был в выигрыше и жаждал продолжения игры.

— Бес попутал, бес попутал... Сорок лет не играл...

— Кому карточку? — блестя глазами, перебил его Денис, отбросив выигранную рясу и тасуя карты. — Ты веруй, веруй и отыграешься!

Все склонились над столом. С суеверной осторожностью три монаха приоткрывали полученные карты. Накал страстей уже был полный, но в этот момент появился иеромонах.

— О, господи... — прошептал он и вскинулся на Дениса: — Искуситель! Тебя приютили, а ты...

Он только взглянул на монахов, и те заспешили к двери. Особенно тяжело было полуголому, оставшемуся без рясы. А Денис смиренно склонил голову перед иеромонахом и перекрестился:

— Мой грех. Прости их, святой отец.

Иеромонах сдержался, как и подобает пастырю, привычным жестом благословил его, пробормотав: «Бог простит, бог простит», — и сунул ему в нос волосатую руку для поцелуя.

В горнице Кутузова на полу была разложена карта, по углам ее стояли шандалы с оплывшими свечами, бросая тусклый, неровный свет. Кутузов, сидевший в кресле, сосредоточенно склонился над ней, а позади него было темно, лишь в дальнем углу еле мерцала лампадка у большой иконы.

В дверях бесшумно появился монах, подлил масло в лампадку.

— Ваша светлость, выслушайте меня, — негромко сказал монах голосом Дениса.

Кутузов поднял голову.

— Ты?... Хе, а ведь я знал, что ты объявишься! Багратион мне все уши прожужжал. — Вздохнул, покачав головой: — Думаешь, меня самого не грызет... Да ведь одно слово «пар-

тизан» вызывает в Петербурге ужас! (Понизив голос.) Пугачевщина. Или не понимаешь? А я перед государем-императором в ответе!

Денис молчал.

— Врешь, понимаешь! Ты лгун!

— Да ведь лишить Бонапарта тылов... — начал было Денис.

— Умен больно! — Кутузов насупился. — Вот еще басенку когда-то сочинил...

— Какую басенку?..

Кутузов, сокрушенно крикнув, прочитал шепотом:

Как ты имеешь право управлять,
Так мы имеем право спотыкаться.
И можем иногда, споткнувшись, — как же быть?
Твое величество о камень расшибить...

— Кто написал? — вдруг выкрикнул он.

— Помилуйте, — растерялся Денис, — да кто же это нынче помнит?

— Кое-где помнят, — Кутузов потер лоб. — А я вот сплю плохо. Не знаешь ли средства?

— Бобковой мазью ноги на ночь натирать. И медку тепленького с водичкой. Оч-чень!

Кутузов не ответил, блуждая по карте глазом и прикидывая что-то в уме, потом искоса посмотрел на Дениса:

— Ты рясу-то сними, бесстыдник... Эх, была не была, дам я тебе для начала...

— Тысячу сабель! — рубанул Денис, но, увидев глаз старика, сразу отступил: — Пятьсот.

— Пятьдесят.

— Ваша светлость... — Денис присел на краешек кресла.

— Ладно, сотню возьми. Да ты что — торгуешься, как на базаре. Или татарская кровь выиграла?

— Татарская кровь имеется, но русской намного более будет. Нет уж, нет, сами посудите, мы эдак весь наш с вами план загубим...

— Для начала говорю, — сердито буркнул Кутузов. — Расселся, гляжу! Ты, паршивец, еще и вонючую трубку запали!

— Не осмелюсь.

— И на том спасибо. Батальон не получишь, ясно? Но за то сам отберешь людей. И не спорь.

— Да разве ж это дело, Михайло Илларио-

нович? — В задумчивости Денис расположился в креслах напротив Кутузова и, весь в умственных расчетах, стал раскуривать трубку. — Мне не одним отрядом действовать надобно. — Посмотрел на Кутузова: — Может, казачки найдутся, ваша светлость?

— Казачки? Хм... Ты суеверный?

— Да ведь как сказать...

— Вот и я тоже. Хорунжий Попов-триннадцатый. Капли в рот не берет, как и ты. И сотня у него, что твои гусары!

— Слышал про такого. Годится. Однако ж маловато, Михайло Илларионович...

— Все. Договорились, — Кутузов позвонил в колокольчик.

В дверях появился дежурный штаб-офицер. Это был Эйхен. Из-за спинки кресла, на котором сидел нахальный гость главнокомандующего, вился дымок. Эйхен остановился в изумлении. Денис приподнялся. На секунду их взгляды встретились, и Денис нарочно пыхнул клубом дыма, придерживая трубку рукой.

— Верни саблю молодцу, — коротко приказал Кутузов.

— Слушаюсь.

— И с богом, голубчик! — Кутузов похлопал Дениса по плечу.

Беспорядочно и тревожно звонили колокола. Сельский попик с отчаянным вдохновением раскачивал колокольные веревки. Нагрудный крест болтался из стороны в сторону, по лбу катился пот.

А в церкви творилось бог знает что!.. Из окладов выламывали иконы, золотые и серебряные ризы, церковную утварь, подсвечники бросали в мешки. Французские солдаты делали это с азартом, подстрекаемые безнаказанностью победителей. И все уже было повалено — престол сдвинут, иконостас сорван, натоптана грязь...

Ударил гудящим басом самый большой колокол. Огромный рыжий улан, покосившись на сбежавшихся к церкви мужиков, на толпу, сумрачно стоящую у паперти, полез на колокольню. Мужики сгрудились молчаливой стеной и не двигались. Колокол смолк. Улан без труда оторвал попику от веревок и бросил вниз.

Полик, не успевая схватиться за перильца, выкатился из колокольни. Он лежал, уткнувшись лицом в траву, а толпа селян молча смотрела на него. Потом он приподнялся, озираясь. Дрожа, как в лихорадке, вознес руки:

— Свершилось пророчество Иоанново, изреченное в Апокалипсисе!.. — Выпрямился, набрал воздуха в грудь и закричал: — И помрачилось солнце, и пришла саранча, одетая в брони железные, и дана ей власть над нами! И царем над ней — ангел бездны, злой дух антихристов — Аполлион!..

Тут рыжий улан вытянул его плетью, но полик кричал, несмотря на удары плети и тыкая пальцем в рыжего улана:

— Аполеон!.. Бунапартий!..

Мужики потянули его к себе, и он словно всосался в толпу, из недр ее слышался его возглас:

— Православная братия! Защитим веру!

И в этот момент снова зазвонили колокола, набатом загудел колокол-бас. Мужики крестились, бабы вытирали слезы, глядя наверх, как на чудо. И рыжий улан опять бросился к колокольне.

Наверху орудовала Катерина-скотница, из здешней помещицкой дворни, баба лет тридцати пяти, в полном цветении этих своих годов. Она стояла, подоткнув юбку, чтобы не запутаться в колокольных веревках, руки наполовину оголены, голова стянута платком, открывавшим большой лоб. Она сгибалась, наваливалась вперед, откидывалась назад и вправо, раскачивая колокола.

На лице появившегося улана заиграла улыбка, он даже крикнул от удовольствия, а затем схватил ее за руку своей огромной лапищей и потянул к себе. Она не успела сообразить, что происходит, как он уже облапил ее, хохоча. Катерина увертывалась, и при каждом ее повороте громко отзывался то один, то другой колокол, коротко гудел, охал, качнувшись, и внезапно примолкал, и снова ударял гулко. Пытаясь вырваться от рыжего гиганта, она вцепилась в тесак, который болтался у него на боку, и нож сам собой вылез из ножен. Ужасно колотились колокола...

Толпа селян слушала этот суматошный взры-

вающийся колокольный звон, и вдруг к ногам мужиков упал и воткнулся в землю окровавленный тесак. Толпа охнула. Бородатый мужик поднял его, взглянул на поселян. И снова, как набат, ударили колокола.

— Знамение! — произнес мужик и поднял страшный нож, с которого капала кровь. Он двинулся к церкви. Толпа зашевелилась... В руках у мужиков появились топоры, спрятанные под зипунами.

В усадьбе Нелюбова все было готово к отъезду. На дворе стояла запряженная тройкой карета. Из кареты высунулся граф.

— Где же Катрин? — спрашивал он: — Ехать, ехать пора!

Устимович устремился к дому. Слышались голоса:

— Барышня!.. Катрин!..

Далеко от ворот усадьбы Катрин стояла на дороге, всматриваясь вдаль. Показался всадник, она тотчас узнала его и бросилась навстречу. Это был Болховской.

Спрыгнув с коня, прыгая через рытвины, он бежал к ней и через секунду держал ее в объятиях, а она приникла к нему.

— Береги себя, — шептала она.

— Береги себя, — шептал он. — Отступаем, отступаем, — говорил он. — Ехать надо, скорее ехать...

Она крестила его, целовала его лицо, он прижимал ее руки, целовал их, целовал ее...

В карете сидели трое — граф Нелюбов, Катрин и Устимович. Молчали. Катрин — вся в воспоминаниях о только что происшедшем бурном прощании с любимым. Устимович украдкой поглядывал на нее. Граф уставился в одну точку, хмурый и отрешенный от всего.

Вдруг карету резко наклонило. Устимович испуганно выглянул.

— Французы! — взволнованно произнес он. Карета остановилась.

Французский офицер спешил и направился к ней. Из кареты вышел Устимович, что-то невнятно объясняя. Весь разговор шел по-французски.

— Приказываю немедленно вернуться назад, — учтиво сказал офицер.

Устимович не успел ответить, как появился Нелюбов. Ткнув палкой в сторону кареты, на которой был изображен графский герб, он сказал не без заносчивого высокомерия:

— Я — граф Нелюбов! И сам знаю, куда мне ехать. Убирайтесь с дороги!

— Но вы в плену, месье.

Граф бросил палку и выхватил шпагу:

— Русские офицеры не сдаются!

Уланы захохотали.

Из кареты выглянуло растерянное лицо Катрин.

— Граф! — пытался остановить старика Устимович.

Но бесстрашный старик с вытянутой шпагой кинулся на офицера. Тот легким ударом плети отвел шпагу.

— Защищайтесь! — крикнул граф.

Офицер, играя плетью, уклонялся от выпадов графа, а собравшиеся вокруг уланы возгласами и смехом раззадоривали его. Разгневанный старик бросился в их сторону.

— Вызываю всех! Труссы!

— Дедушка! — кричала ему Катрин.

— Граф, это безумие! — вторил ей Устимович и подбежал к Нелюбову, но, получив от него удар, отскочил в сторону, а граф с еще большей воинственностью набросился на своих врагов.

— Остановите его, он сошел с ума, — торопливо объяснял Устимович. — Я — помещик Устимович. — И увидев, что офицер смотрит на Катрин, заволновался: — А это... моя невеста, месье!

В изумлении она обернулась к нему, а он делал ей отчаянные знаки, чтобы она молчала. В этот момент граф, судорожно выкинув шпагу, попытался еще раз напасть на окружавших его противников, но его старческие ноги подогнулись, сердце не выдержало, и он упал, ткнувшись лицом в землю. Катрин бросилась к нему...

Утро было мглистое, в сыром тумане едва обозначились силуэты всадников. Это были гусары-ахтырцы Дениса. На его манер усаые,

они смотрели на своего командира, а он тихо проезжал мимо них, вглядываясь в каждого.

— Здорово, скифы мои, — говорил он негромко. — А ну-ка, кто там еще не проснулся? Головач, сидишь, как куль с сеном! Смага, Криворучка, а вы чего приуныли? Баба на печи приснилась? (Веселый смешок прокатился по всему взводу.) Нынче мы летучий эскадрон, братцы, сами за себя в ответе. Умрем за отечество!..

Весело подхлестнул коня и скрылся в кустарнике, а за ним и все исчезли, ровно не было никого. Тишина.

Вдали показался обоз французских фуражиров. Фуры были нагружены мешками с мукой. Гнали еще и с десятков коров. Обоз охранялся вооруженным отрядом. И все это тоже исчезло, как видение...

Спускался вечер. Над рекой, на холмах, появились Денис и хорунжий Попов-Тринадцатый. Оглядывая местность, Денис говорил:

— Ты со своими казачками ударишь отсюда — прямой атакой, в лоб, а я из камышей — в самую серединку.

— Правильно! В лоб — это мое дело, — заулыбался Попов.

Местность была холмистая. Тропа спускалась к реке. Вдоль берега кривилась дорога, виднелся деревянный мост.

— Главное что? — душевнейше продолжал разговор Попов: — Чувствуешь ты, Денис Васильевич, казацкую душу, и я за тебя готов в огонь и в воду.

Выпили из одной фляги, которую держал хорунжий.

— За казаков, — сказал хорунжий.

— Гусары тоже не лыком шиты, — сказал Денис.

— Верно! Выпили за твоих!

Опять забулькало, опять передали друг другу флягу.

— Все! Хватит! — сказал Денис. — Завтра бой.

— Плохо ты знаешь Попова-Тринадцатого! Со мной всегда военное счастье, на то я и Тринадцатый! За победу!

— Что она у тебя без дна, бутылка-то?

— Две их!

— А по мне хоть три! — засмеялся Денис.

— Э, да ты черт! — вскричал хорунжий.

— Ладно, чего там, — спокойно отозвался Денис.

Светало. В засаде, придерживая коней, таились Денисовы гусары. Сбоку от дороги спрятались казаки. Выпивка не пошла хорунжему на пользу. Он был угрюм и зол и, погрозив пальцем казакам, прилег невдалеке под кустом.

Приближаясь к месту, медленно двигался обоз французских фуражиров. Ехавшая впереди охрана вступала на бревенчатый мост.

Пригнувшись к коню Денис, сердито говорил:

— Что это казаки медлят? Бедряга, скачи к ним в обход!

Попов-Тринадцатый, с которым всегда было военное счастье, спал сном праведника.

Ждать было нельзя!

— Бог в помощь, работнички! — выкрикнул Денис и вылетел на дорогу, а за ним устремились его гусары. Денис мчался, крутя саблей, навстречу ружейной пальбе. — Скифы мои!..

И скифы не подвели — они налетели вихрем. Денис саблей сбил французского офицера, и началась суматошная сшибка. А в это время по флангу ударил Бедряга, ведя за собой казаков.

— Руби их в песи, круши, хузары! — кричал Денис. Сбил французского вахмистра и прыгнул на фуру с мукой, держа пистолет в одной руке, а саблю — в другой.

Бестолково толкались коровы на мосту, среди фуражиров началась паника. Вспоротые мешки взмыли дымы мучной пыли. Перила деревянного моста рухнули, и кто-то из французов полетел вниз, в речку...

Хорунжий блаженно спал. Шум боя, выкрики, мычанье коров, выстрелы долетали до него, но он продолжал спать, блаженно улыбаясь.

И вдруг стало тихо.

Попов-Тринадцатый тотчас проснулся и вскочил.

Конфуз был полный! Он увидел уже совсем

мирную картину: выстраивались гусары, и Денис гарцевал возле них, а рядом казаки сгоняли в кучу пленных французов.

Хорунжий направился было к своим, но тут из группы пленных выскочил маленький барабанщик, пронзительно вскрикивая:

— Вив ля франс! Вив льэмператёр! Я не сдаюсь! Стреляйте!

Он чуть не толкнул Попова-Тринадцатого, но тот наподдал ему носком сапога пониже спины, презрительно бросив:

— Не ори, щенок!

Мальчишка зверенышем отскочил от него.

— Вы оскорбили солдата великой армии! Лучше убейте меня!

— А иди ты... — бормотнул Попов, увидев неподалеку Дениса, и побрел к нему, пеший, виноватый.

— Коня хорунжему! — приказал Денис и так посмотрел на него, что тот достал платок и стал в смущении тереть лицо.

— Погонишь пленных в Юхнов, там и проспишься, — безжалостно распорядился Денис. — И по сему случаю завяжи узелок на память.

Попов стал покорно завязывать узелки на всех концах платка.

...По дороге растянулся обоз пленных фуражиров. На некотором расстоянии от него тащился маленький барабанщик...

Безмятежно и тихо было в доме юхновского предводителя дворянства Храповицкого. Кружевные занавесочки висели на окнах, герань и фикусы в кадках украшали гостиную. За фортепьяно сидела Лизанька, дочь предводителя, и негромко напевала романс Дениса, который в недавние дни он пел на балу у Катрин:

Я не ропщу, я вознесен судьбою
Превыше всех! Я счастлив, я любим...

Пела она в упоении, а рядом благодушеествовал ее папенька, Степан Яковлевич, майор в отставке.

В гостиную вбежала девка с воплем:

— К нам офицер!

И тут же появился старый слуга и возвестил:

— Хорунжий Попов-Тринадцатый от подполковника Давыдова.

— Ах! — вскрикнула Лизанька и выбежала.

В гостиную вошел Попов-Тринадцатый и первое, что сделал, — опрокинул кадку с фикусом.

— Простите... виноват... — сконфуженно пробормотал он.

— Пустяки какие! — замахал руками Храповицкий.

Попов отпраповал по-военному:

— Прибыл с новой партией пленных фуражиров.

— Ну, Денис! Ну, молодцы! — расплылся Храповицкий. — Садитесь, голуба моя. Душевейше рад. Егор! — крикнул он.

Хорунжий присел на кончик стула, и они усталились друг на друга. Храповицкий был так же неразговорчив, как и Попов-Тринадцатый, и, чтобы несколько разрядить обстановку, забарабанил по столу пальцами, напевая:

Боже, царя спаси!
Долгие годы ему пошли!
В битве с врагами
Он вместе с нами,
Страха не знает
Великий царь...

И вот, слава богу, Егор внес на подносе хрустальный фужер.

Хорунжий скосил глаза на поднос — секунду мучительная борьба отразилась на его лице, — однако же он отодвинул фужер от себя. Достал платок с узелками, вытер со лба пот и произнес:

— Завязал. — И поспешил разъяснить: — Не употребляю-с.

— Н-да... — недоумевающе протянул Храповицкий. — Эт-то... Ну-с, а как насчет Бородин? Какие вести?

— Полная победа над Бонапартом! — рявкнул Попов. Голос у него был столь оглушительный, что он окончательно сконфузился.

— Полная ли? — вздохнул, покачав головой, Храповицкий. — Москва-то горит? Был слух, что Наполеон Кремль взорвал.

— Врут, — сказал Попов.

— И, говорят, Бонапарт на Санкт-Петербург собрался! На воздушном шаре!

— Про пузырь слыхивали. Врут.

В гостиную вбежала принаряженная Лизанька.

— Дочь моя — Лизанька, — представил ее Храповицкий.

Попов вскочил так, что все, стоявшее на столе, подпрыгнуло.

— Вы... от Давыдова? — прошептала она в волнении.

— Так точно.

— Боже мой! Но какой же, какой он?

— Кр-расавец! Мой первый боевой друг! — с необыкновенным воодушевлением вскричал Попов-Тринадцатый. — Гусар из гусаров!.. Стрелок, рубака... Спросите у батюшки.

— А стихи... пишет?

— Стихи? — Попов с возмущением пожал плечами.

Отряд Дениса двигался через поле, направляясь к лесу. Поотстав от отряда, Денис с Митенькой Бекетовым свернули к дороге, и вдали показался дом Нелюбовых.

— А ведь совсем недавно мы здесь танцевали, — сказал Денис.

— А как смотрела на вас Катрин! — подхватил Митенька.

— Да, да, Митя... — И вдруг Денис перебил самого себя: — Догоняй отряд, а я заскочу в усадьбу. Может, они еще там?..

— А ежели там французы? — возразил было Митенька, но Дениса уже и след простыл.

Усадебный двор был донельзя замусорен, фигура амурчика над фонтаном повалилась набок, яма, в которую хозяйственный Устимович закопал нелюбовское добро, была разрыхлена и зияла пустотой. Возле нее возились бородастые мужики.

Денис въезжал осторожно, тихо, еще не понимая, что происходит в усадьбе, и не замечая, что за ним тотчас начал красться мужик с цепом, а стоявшие у ямы мужики разом обернулись, странно улыбаясь. Денис соскочил с коня и не успел слова сказать, как шедший сзади ударом повалил его, заткнул рот тряпкой, и в ту же секунду все мужики скопом накиннули на Дениса мешок, завязали веревкой и бросили на телегу.

— Стрélить его к чертовой матери! — сказал длинный мужик.

— К Кутузову свезти, медальки получим! — в ажиотаже вскрикивал мужик, который первым повалил Дениса.

— А! Дерьма ему такого не хватало, — сказал длинный, вскинул ружье и выстрелил, но поторопился и не попал.

— Дай! — Другой мужик вырвал у него ружье.

Из мешка раздавались нечленораздельные звуки, ноги засучили в мешке, и мешок соскользнул, спрыгнул с телеги.

Вышла Катерина, та самая, которую мы видели на колокольне. Она была в мужицком кожухе, подпоясанном кушаком, за который был воткнут пистолет. За ней неотступно следовал громадный, черноглазый детина — Яшка-цыган. При их появлении все сразу притихли.

— Франца взяли! — крикнул мужик, который напал на Дениса.

— Бросай в воду! Охота вам! — сказала Катерина.

— А, нет! Мешка жалко, — возразил длинный.

И вдруг из мешка отчетливо загремела отборная ругань:

— Мать вашу!.. Каторжники!.. Да я вас...

— Братцы! Да это же наш! — обомлели мужики.

И все радостно бросились к мешку, но Денис уже сам, изнутри, ухитрился вспороть кинжалом мешковину и выскочил, разъяренный.

— В кандалы! В Сибирь, блюдоплевые!

Мужики подались назад, загудели:

— Мы ж без обиды, барин. По неразумению, не взыщи. Одинако одетые — чи француз, чи русский — не разобрать!

— А он и есть француз! — зло выкрикнул длинный.

— Я те покажу француз! — И Денис огрел его плетью.

— Братцы, за что? — взвизгнул тот.

Толпа угрожающе загудела, окружая Дениса кольцом.

— Ты не очень-то, барин...

Это сказала Катерина, раздвигая толпу, и подошла к Денису.

— В сражениях, ваше благородие, ругаться грех. Это как в церкви, — сурово сказала она.

Сзади кто-то толкнул Дениса, и он, увидев злые глаза, устремленные на него, сразу понял, что обстановка опять стала угрожающей. Он стоял, маленький среди огромных бородачей. Толпа сжималась теснее.

— Благодарю за службу, мужички! — вдруг петушино выкрикнул он. — Хорошо воюете! Не пощадим живота своего за Россию-матушку! Ура-а!

— Ура, — растерянно отозвался кто-то. Это был длинный.

И все захохотали.

— Ура-а! — присоединилось несколько голосов. Когда приутихло, Катерина сказала с усмешкой:

— А здорово тебе повертелось в мешке-то, ваше высокоблагородие?

Ее реплику подхватили хохотком.

— Ладно, будет! — кинула она мужикам и повернулась к Денису: — Проголодались, поди, барин, пройдемте в дом, потолкуем.

Нет, в ту пору гусарский оптимизм еще не испарился в нем, он уже освоился и с аппетитом хлебал щи из сервизной миски, одновременно разглядывая кабинет графа, где все носило следы полнейшего разгрома. На стене торчали крюки и гвозди от висевших прежде картин, вместо них светлели пятна. Огарок свечи был воткнут в бронзовую чернильницу.

Катерина с интересом уставилась на своего гостя. В дверях, насупившись, горбатились мужики.

— А где хозяйева! — спрашивал Денис. С продырявленного портрета, стоявшего в углу, на него смотрела Катрин, еще девочка.

— Бог весть где, — ответила Катерина, — Тут французы были, мы их выбили.

— А вы — чьи?

— Нынче мы вольные. — Она посмотрела на мужиков, и те одобрили.

— А потом?

— Как бог даст. После войны воля обещана.

— Это кто ж обещал? — спросил Денис.

— Кто да что! — сердито отозвалась она. — Я обещала! А что не по нам — в бега. К казакам дорога торная.

— О как! — сказал один из мужиков и сделал неуверенный шаг вперед.

— Да ты что, собачий сын? Нализался? — оборвала его Катерина.

— Я... по случаю замирения.

— Забыл, как я одному такому голову снесла? Ну, что уши развесили? Не при господах — баклуши бить! Неровен час, француз нагрянет!

Мужики подались назад и скрылись за дверью.

— Э, да ты атаманша, — сказал Денис.

— Раз поставили, так и атаманша, — поведа плечом, ответила она. Искоса посмотрела на него и по-бабьи засмушалась: перед ней сидел пышноусый гусар и насмешливо улыбался.

— А стрелять умеешь? — спросил он.

— Надо было — стрéлила. Дело нехитрое.

— Думаешь? — захохотал Денис. — Гвоздь видишь? — Вскинул пистолет, примерился и выстрелил, вогнав шляпку гвоздя в стену.

В дверях тотчас появился Яшка-цыган.

— Ну что тебе? — рассердился Денис. — Маневры у нас, понял?

— Иди, — усмехнулась Катерина, и Яшка вышел.

— Теперь давай ты, — оживился Денис. — Вон — рядом другой гвоздь. Не попадешь?

— Вьдумаете!

— Попадешь, попадешь! — Он подошел к ней, почти насильно сунул ей в руку пистолет и слегка приобнял ее.

— Да что вы, ваше благородие... — Она оттолкнула Дениса. — Я уж сама, как умею... Испуганно посмотрела на него, но он улыбался такой широкой и простодушной улыбкой, что она послушно взяла пистолет.

— Заспорим? — сказал он, откровенно любуясь ею.

— Чего?

— Заспорим, говорю: попадешь — я тебя поцелую, не попадешь — ты меня. Согласна, а?

— Чего надумал! Враз кликну мужиков, они с тебя живо золото пообрывают!

— Ладно, ладно! — Он обхватил ее со спины, и сжав ее руку, стал медленно вести ее — вправо, влево, выше, ниже... Он делал это не спеша, лицо его касалось ее щеки, и он колдующим шепотом приговаривал: — В ямке прицела увидишь мушку... И как только увидишь... — И продолжал вести ее руку. — Ну, ну!.. Нажимай!

Выстрел.

И в ту же секунду опять вырос, как из-под земли, Яшка-цыган.

— Не попала! — ликующе вскричал Денис. — Плати, командирша!

— Ваше благородие... — растерянно говорила Катерина, вся покрасневшись. И тут увидела Яшку. — Вот липучий, спасу нет, — обернулась она к нему, но в досадливо-сердитом ее голосе была и ласковость. — Ну, иду я, иду, чего там произошло?

Яшка исчез, а Денис остановил ее:

— Постой, о деле потолкуем. В мой отряд хочешь?

— Извиняй, ваше благородие, а только мужики мои нынче по своей воле... Да и не скопом тут воевать надобно, а малыми отрядами.

— Ишь ты! Прямо-таки генерал! Как зовут?

— Катерина, — тихо ответила она.

— Вон что... — проговорил он, взглянув на стоящий в углу портрет Катрин.

— Ну я пошла, — вдруг грубовато сказала Катерина и добавила озабоченно: — Про одежду не забудь, ваше благородие. Наших в лесу, думаешь, я одна? Не разберут — кинутся с топорьем... — И быстро вышла.

Лес осенний, притихший... Шагом плелся отряд Дениса. Сонно покачивались в седлах усталые люди, в них не сразу можно было признать прежних ахтырцев: они сняли гусарские доломаны, надели крестьянскую одежду, а за время своих лесных походов обросли бородами, немало было и раненых — у кого перевязана голова, у кого рука на перевязи... И дабы не поддаваться унынию и усталости, Бедряга напевал лихие денисовские куплеты:

Я люблю кровавый бой,
Я рожден для службы царской!
Сабля, водка, конь гусарский,
С вами век мой золотой!.. Ха!

— Ха-ха! — негромким эхом поддержали его гусары.

Еще не пришла пора, когда представление о войне, как о веселых боевых схватках, смешалось с народной бедой и с личной болью, потерями, разочарованиями...

Денис был задумчив.

Поглядывая на своего командира, Митенька Бекетов сказал:

— Со вкусом поют! У вас стишок легкий, Денис Васильевич.

— Легкий? Всегда ли это хорошо, Митюша?

Козлетончик Бедряги браво повизгивал:

За тебя на черта рад,
Наша матушка Россия!
Пусть к нам сунутся любые,
Мы покажем им... Ха-ха!

— Ха-ха! — поддержали его гусары.

Отряд въезжал на окраину Юхнова.

— Бодрее, братцы мои, — сказал Денис, поглядывая на свой эскадрон. — Два дня отдыха в цивилизованном обществе!..

Но не успел договорить, как перед ними взорвалось ядро.

— Охренел предводитель! Белый флаг есть?

— Не держим! — сердито отозвался Бедряга.

Васька Буделек мигом сорвал с забора белые подштаники, болтавшиеся на веревке, и, поддев их пикой, поднял вверх.

На площади, куда выходила улица, по которой продвигался отряд Дениса, их поджидала вооруженная группа гарнизонных инвалидов во главе с предводителем дворянства майором Храповицким.

— Сдаются! Мародеры! — сказал он, глядя в медную трубу. — Быть наготове!

Инвалиды взяли ружья на изготовку. Храповицкий поскакал к противнику.

— Кто такие? — победоносно окликнул он. — Сдавай оружие! Знамена!

Денис с улыбкой смотрел на Храповицкого.

— Слышали, что было сказано? Размолочу! — повысил голос Храповицкий. Но по мере того, как он вглядывался в неведомого противника, лицо его меняло выражение, а затем он в изумлении воскликнул: — Денис Васильевич!.. Что за машкерат?..

Он не без труда слез с коня и засеменил к

Денису, а тот, тоже спешившись, хохотал, обнимая старика.

— Ну, ну, чуть не перестрелял всех! А мы отдохнуть, готовь ужин, старина, приглашай гостей!..

От девиц с маменьками было тесновато и душно в гостиной предводителя. Слышались возгласы... — Идут, идут!..

Лизанька с альбомом для стихов в руках бросилась к двери. Дверь распахнулась и — о, ужас! — они вошли, топоча сапогами, гремя саблями... Впереди шел небольшого роста бородатый, черный крепыш, показавшийся ей взъерошенным диким зверенышем, а счастливый Храповицкий говорил:

— Познакомься, дочка. Денис Васильевич Давыдов!

— Вы... Давыдов? — упавшим голосом произнесла она.

Денис склонил голову. Лизанька смотрела на него испуганно, а он, не дав ей опомниться, распрягнулся:

— Поручик! Мазурку!

Митенька Бекетов словно ждал этого приказа. Подлетев к фортепьяно, со всей силой ударил по клавишам, а Денис, подхватил Лизаньку, неловко сопротивляющуюся. Он уже кружил ее, притопывал, припадал на одно колено, увлекал за собой. Он был, как в угаре, совсем позабыв, сколь страшно выглядел, и спохватился лишь тогда, когда увидел, что его партнерши нет. Она стояла у балконной двери в растерянности.

— Вы устали? Закружил? — разгоряченно говорил он, подбежав к ней. — Но ваши сияющие глаза вдохновили меня! Нет ли гитары?

...Между тем по двору крался маленький барабанщик.

Из ярко освещенных окон доносилась музыка, голоса, смех. Маленький барабанщик достал пистолет и быстро, как кошка, взобрался на дерево. Оттуда он увидел Дениса, который, поставив ногу на стул и смотря на Лизаньку, пел негромким баритоном:

О, пощади! Зачем волшебство ласк и слов,
Зачем сей взгляд, зачем сей вздох глубокий?..

Барабанщик не понимал слов, но жмурился

от удовольствия. А Лизанька, закрывая пылающее лицо ладонями, выбежала на балкон.

Барабанщик поднял голову и теперь вместо Лизаньки увидел лицо Попова-Тринадцатого, ненавистного оскорбителя своего, который мирно дремал в креслах. Выхватив пистолет, барабанщик прицелился, но возглас: — Полька! — заставил Попова вскочить, и через миг вместо него в окне запрыгали танцующие. Барабанщик опустил пистолет. Он сидел неудобно, опираясь ногой на подламывающуюся ветку, одной рукой обхватив дерево, а в другой продолжал держать пистолет. Попов больше не показывался, но зато на балконе барабанщик увидел Дениса, стоявшего рядом с Лизанькой.

— Напишите мне что-нибудь в альбом, — говорила она, уже глядя на него восхищенными глазами.

— Извольте, с удовольствием!

Она побежала за альбомом, а в дверях появился Митенька Бекетов.

Они отошли чуть в сторону и уже не были видны барабанщику.

— Она без ума от вас, — говорил Митенька. — И ведь она прелесть, прелесть!

— Прелесть, — согласился Денис.

— Они все влюблены в вас! Вы счастливчик! И в славе, и в любви! О! Любовь — это чудо! — Митенька в порыве чувств обнял Дениса.

Вернулась Лизанька.

— Вот, — протянула она альбом, и Митенька тотчас скрылся.

— Однако что же написать? — задумался Денис. — «Довольно! Я решен — люблю тебя, люблю...»

— «В мечтах бессоницы и в жарких грезах сна»...

— Вы знаете эти стихи?

— Бог мой! — вместо ответа воскликнула она: — Как прекрасно все в мечтах и как ужасно в жизни!

— Не согласен! Жизнь прекрасна!

— Вам хорошо! — пылко возражала она: — Набросились на противника, изрубили его на кусочки. А мне как жить! Господи! — Посмотрела на него и вдруг засмеялась: — А прав-

да, что вы один можете сто человек победить?

— Ха! Конечно!

— А верно, что вы можете один выпить бочонок водки?

— Где он, этот бочонок?.. Но — закусывать!

...Маленький барабанщик вслушивался в их разговор, он происходил совсем рядом, иногда переходя в шепот, иногда — в смех. Нога у барабанщика онемела, ветка совсем надломилась. В руке он по-прежнему держал пистолет.

Он не видел, что прямо под ним, под деревом, на котором он сидел, стоял Попов-Тринадцатый и тоже вслушивался в разговор Дениса и Лизаньки, а затем шепотом стал складывать строчки, вроде тех, которые услышал и которые странно заворожили его. Он сочинял стихи!

Довольно! Я решен — не буду больше пить...
А буду, а буду царю служить... м-м-м...
С казаками Давыдову служить...
Довольно! Я решен! Не буду больше пить!..

— А правда, — продолжала допрашивать Дениса Лизанька, — что вы можете танцевать мазурку сутки с маленьким отдыхом?

— С вами — без отдыха.

— Неужели вы... тот самый?.. Ой, сжимается сердце!.. Только в романах читала, что ради возлюбленной прыгают с вершины замка, а теперь... даже с балкона не спрыгнут!

— Ну, это же сущие пустяки! — И Денис легко вскочил на перила. — Ради вас! — Он взмахнул руками, чтобы спрыгнуть, но в этот момент на балконе появился Храповицкий с кругленьким господинчиком в цветном сюртуке.

— Денис, голуба моя, позволь представить тебе — глава ополчения, неутомимый Михаил Михалыч Катинцев, жених моей Лизаньки...

Лизанька, вспыхнув, отвернулась.

— Весьма рад, — поклонился Денис.

— Но ты слушай, слушай, какие вести он принес! — шумно продолжал Храповицкий. — Победа! Мы разбили французов под Малоярославцем! Бонапартишка бежит в беспорядке...

— Это точно?

— А как же, — вмешался Михаил Миха-

лыч. — Приехал племянник моей сестры от первого брака моей матушки. Бежит, истинный бог, бежит!..

— Теперь лови его, черта, лови! — восторженно выкрикнул Храповицкий...

И тут что-то тяжелое свалилось с дерева прямо на шею Попова-Тринадцатого. Это был маленький барабанщик. Летя и падая на Попова, он нажал курок пистолета, и раздался оглушительный выстрел.

— Тревога!! — крикнул Денис и прыгнул с балкона.

Выбежавшие гусары уже седлали коней.

— Никакой тревоги, — флегматично сказал Попов-Тринадцатый.

Он стоял, держа между ногами маленького барабанщика, и всыпал горячих, приспустивши ему штаны на известном месте, а тот вскрикивал: «Вив ля франс!» и пел марсельезу.

Закончив экзекуцию, Попов наподдал ему напоследок, и маленький барабанщик исчез в кустах.

В окнах по-прежнему кружились танцующие пары, и гремело фортепьяно...

Начал падать снег.

Он падал все гуще и гуще. Зима в двенадцатом году, на беду французам, ударила рано...

По заснеженному лесу мчался Попов-Тринадцатый, свернул с дороги, утопая в сугробах. У дороги возились мужики, рубили лес, заваливали дорогу деревьями.

— Бог в помощь, мужички! — крикнул Попов, углубляясь в чащу, и уже оттуда слышался его голос: — Денис!..

Катерина подняла голову. В чаще проехало еще несколько всадников. Дениса среди них не было. С могучей силой взмахнула она топором, и еще одна ель, медленно накрываясь, со скрипом рухнула, накрыв собой другие деревья, уже сваленные поперек дороги...

Попов-Тринадцатый влетел в избу. Там за столом восседал Денис, а с ним Бедряга, Мартынов-Черкесский, Митенька Бекетов, все его друзья офицеры. На столе стояли фужеры и

бутыль вина. Накурено было изрядно. Суетился, хозяйничая, Васька Буделек.

— Поздравляю именинника! — выкрикнул Попов, скидывая тулуп. — Танцуй, атаман! — Звезда твоя такая! По дороге в Сычевку видели Наполеона!

— Шутишь?

— Вот крест! Разорви меня пополам.

Блестя глазами, Денис подал ему фужер:

— Значит, видели, говоришь?

Попов-Тринадцатый скосил мученические глаза на фужер, пожевал губами и поставил фужер на стол.

— Истинный бог, видели! — повторил хорунжий и перекрестил фужер.

— Сам святой и святому верю, — засмеялся Денис и командовал: — Выходим с дозорами!

Встал, и все встали и начали одеваться.

Дозор Дениса и Попова-Тринадцатого осторожно пробирался по лесу, по краю его — за деревьями — видна была дорога.

— Так и езжай вдоль дороги. И чтобы — тихо!

Сказавши это Попову, Денис углубился в лес и вскоре выехал на поляну. Он уже почти достиг лесной тропы, но его окликнул женский голос.

Он оглянулся и увидел Катерину. Она сказала к нему.

Он улыбнулся ей. На середине поляны они сблизились.

— Где танься-то? — спросил Денис, продолжая улыбаться: — Ни слуху о тебе, ни духу...

— Таюсь. И ты пока таись. — Она чуть наклонилась к нему.

Их кони, рыжая кобыла Катерины и вороной Дениса, встали рядом и дружелюбно терлись мордами.

— Ну, ну, не балуй! — прикрикнул Денис, когда его конь стал подталкивать кобылу, а она отстранялась мордой. — Молода еще? — кивнул он на кобылу.

— Какая уж молодость, не из барских конюшен!

— А мой жеребец сколь ни живет, все душень! — засмеялся Денис.

— Что смеетесь? — словно с укоризной, спросила Катерина.

— А ежели я нынче именинник?

— Вот не знала! — она посмотрела на него, засмеявшись: — А подарочек есть!

— Да ну?

— Наклонись, барин. — Сняла с себя иконку на шнурке. Он деловито подставил черную, кудрявую голову, и она надела ему образок. На какое-то мгновение он совсем близко увидел ее строгие, неподвижные глаза.

— Да найдет десница твоя врагов твоих, — прошептала она.

Взгляды их встретились, и Денис протянул руку, чтобы задержать ее возле себя, но она резко дала шпоры кобыле. Та взвилась и сразу оказалась в отдалении. А рядом с Катериной тотчас возник Яшка-цыган.

— Прощай, ваше благородие! — крикнула Катерина и скрылась в чаще вместе с Яшкой. — Прощай-ай! — летело эхом по лесу...

Из растворившейся дымки появились силуэты всадников. Это был отряд Дениса, продолжавший следить за дорогой в окрестностях Сычевки. Они проехали уже немало верст — мимо сожженных деревень, изб. Одно за другим возникали обугленные строения, останки бывшего человеческого жилья. Там и здесь попадались одинокие, наспех сколоченные кресты... И вдруг впереди перед ними открылся равнинный простор, а на пригорке — усадьба. Не то чтобы очень большая, но была она, как мираж, потому что возвышалась целехонькая, не обгоревшая, чистенькая...

— Будто тут и не воевали, — сказал Попов-Тринадцатый.

— Здесь и переночуем, — сказал Денис.

Всадники легкой рысью направились к усадьбе, въехали во двор, к дому, и не видели, что чьи-то глаза следят за ними — сначала из первого этажа, потом — из второго.

Денис вошел на крыльцо, постучал в дверь. Никто не отозвался. Он забарабанил громче, кулаком, потом ногами. Никого. Переглянувшись с Васькой Будельком, как всегда, следовавшим за ним, Денис со всей силой ударил ногой, и дверь отлетела. Денис вошел.

В первой большой комнате — не то гостиной, не то столовой — он остановился в некотором недоумении.

Комната была чисто прибрана. Большие настенные часы тикали. Без сомнения, здесь жили, здесь были люди! Но было не топлено, и пар валил из рта.

— Эй Кто-нибудь есть? — крикнул Денис.

Он не заметил, что, прячась за портьеры верхнего балкона, за ним следил неизвестный человек, проскальзывая с одного места на другое.

— Черт побери, выходите!

И Денис направился к лестнице, ведущей на второй этаж, но сверху тотчас скатился к нему человек с возгласом:

— Денис Васильевич! Вы ли это?! Не верю! Не верю глазам!

— Устимович! — произнес в изумлении Денис, не сразу узнав его.

Да и впрямь, его не сразу можно было узнать: он постарел, осунулся, однако же был в теплом, уютном, даже, если угодно, франтовском халате, лысеющие волосы припозажены, усы нафабрены, лицо аккуратно выбрито, словно он готов был к приему гостей, нужно только сбросить халат, надеть сюртук.

— Неужели наши уже пришли? Неужели такое счастье? — говорил он в нервном возбуждении.

— Скоро уж, — ответил Денис, разглядывая Устимовича.

— О, скорее бы. Живу как на бомбе!.. Страх, ужас...

— Французы?

— Ой, были. Давно были. А теперь бегут мимо. Я-то — в сторонке, в сторонке от большого.

— Ну, ладно, там разберемся. Мне надобно коней накормить, гусар напоить, — озабоченно проговорил Денис.

— Боюсь, ничем помочь не смогу. Дворянство в лес ушла...

— И вы один здесь?

— Да, да, — замотал головой Устимович. — Один, один...

— Послушайте, — нетерпеливо перебил Денис. — А где граф Нелюбов?

— Вы ничего не знаете? Боже мой! Он погиб, как герой! Умер на моих руках! И похоронен здесь.

— А Катрин?..

— Слава богу, жива. Очень переживала смерть старика, болела.

— Где она?

— В надежном месте, Денис Васильевич, не беспокойтесь, — как-то неопределенно ответил Устимович.

Они стояли на сельском кладбище, высоко над рекой, сняв шапки. Деревянный крест, занесенный снегом, обозначил могилу старого графа. Денис растроганно говорил:

— Простите меня, Устимович, а ведь я вас не любил.. Вы оказались благородным человеком...

А когда они возвращались к усадьбе, перед ними выросла толпа хмурых мужиков. Устимович испуганно посмотрел на Дениса и зашел, хотел было пройти поскорее, но из толпы выдвинулся маленький мужичок и остановил Дениса.

— Ты, что ль, Дениска? Бают, Емелькин сынок? — спросил он тоненьким, злым голосом.

— А ты кто таков, чтобы я тебе кланялся? — оборвал его Денис.

— Санька я! Криком меня не бери! Я сам с каторги!.. — Он то и дело поглядывал на Устимовича. — Не видишь, к тебе за судом пришли, как к старшóму.

Мужики молча поклонились, не низко, шапок не ломали, с достоинством. И маленький повысил голос:

— Иуда хлебом нашим французов кормил, мясом и вином их улащивал! Усадебку свою, блюдолиз, выручил, на кровь русскую, злодей, променял!

— Лжет он, каторжник! — крикнул Устимович, багровея.

— Иной каторжный за Россию скорее свою кровь отдаст, чем другой из благородных, — прогудел в толпе седой бородач. — Не врет Санька, народ свидетель.

— Денис Васильевич, не верьте! — лихорадочно заговорил Устимович, хватая Дениса за

рукав. — Не усадьбу спасал, видит бог, не себя! Я сироту спасал... Катрин... Я был ей единственной защитой...

Но Денис, уже не слушая его, направился к дому. Устимович бежал за ним, мелко, дробно семеня ногами, обутыми в белые, тонкие валенки.

В первой большой комнате — не то гостиной, не то столовой, хозяйничали Денисовы партизаны. Натаскали дров, затопили печь. Стало жарко, дымно, душно. Курили, сидели у огня, скинув зипуны и тулупы, развесили сушиться портянки.

Денис сразу направился к внутренней лестнице. Увидав своего командира, Васька Буделек поспешил за ним, а Устимович, обгоняя его, торопливо говорил Денису:

— Умоляю, она больна, у нее нервное расстройство... Надо предупредить... подготовить...

Они были уже наверху, в большом светлом коридоре второго этажа, Устимович побежал впереди Дениса и остановился у одной из дверей, приложил палец к губам — тсс! — прислушался и робко постучал.

— Оставьте меня! — раздался раздраженный голос Катрин.

Устимович посмотрел на Дениса и развел руками — видите, мол, я же говорил...

Но Дениса это мало смутило.

Отстранив Устимовича, он постучал громко и настойчиво.

— Я же сказала, не пущу! — уже с гневом крикнула Катрин.

— Это я, Катрин. Денис Давыдов.

И дверь распахнулась. Но едва увидев его, Катрин отскочила и, прижавшись к подоконнику, с испугом смотрела на страшного бородача.

Он улыбнулся ей своей белозубой улыбкой.

— Денис! — Она назвала его просто по имени и кинулась к нему.

Он гладил ее руки, а она, вдруг уткнувшись в его плечо, зарыдала.

Устимович стоял у двери, не спуская с них глаз, но в комнату не входил, а Буделек похаживал позади него, тихонько насвистывая.

— Не плачьте, — в замешательстве говорил Денис, — я женских слез не выдерживаю...

Устимович сделал шаг, переступая порог, но она коротко приказала:

— Уйдите!

И он выскользнул в коридор, замер там у стены.

— Господи, — прошептала она. — Я не могу его видеть!.. Что мне делать-то? Что?

— Делать надобно, что сердце велит, — сказал Денис, хмурясь.

— Сердце у меня одно. Одному и принадлежит. И вы знаете — кому... Где же он? Жив ли?

— В полном здравии, — сказал Денис, и голос его не дрогнул. — Герой. Отменно воюет. И думаю, примерно верстах в пятидесяти отсюда...

— Боже мой, совсем рядом!

— Ну, это как сказать...

— Если бы Жано знал, что я здесь! — И Катрин разрыдалась с новой силой. — Я пойду к нему! — вдруг пылко воскликнула она. — Пешком! И ничто не остановит меня! Вы покажете мне дорогу, Давыдов?

— Я отвезу вас к нему, Катрин.

Она подняла на него заплаканные глаза — сколько в них было благодарности и счастья!

— Но ведь кругом французы? — робко спросила она.

— Это не ваша забота. Хотя, конечно, дорога будет трудная, хорошего не обещаю.

Ее лицо горело восторгом.

— Я на все согласна! И ничего не боюсь! Хоть сейчас! Сейчас же.

Он смотрел на нее с восхищением.

Устимович, стоявший в коридоре, закрыл лицо руками.

— Ничего, барин, и у нас кувырк, — мрачно сказал Васька Буделек. — Ехали Бонапарта брать, а тут... Эх, бабы, бабы!..

Чуть светало — белой мути в окнах.

Денис мерил гостиную-столовую решительными шагами, но он явно нервничал. Перед ним выстроились партизаны из его дозора, наблюдая за ним искоса.

— Хорунжий! — сказал он, остановившись перед Поповым-Тринадцатым. — Примешь отряд.

— Слушаюсь.

— Действовать осторожно. Следить за дорогой. Боя не принимать. И только в крайнем случае... Понятно?

— Так точно.

— Простите меня, братцы, — потупясь, добавил Денис: — Не более чем через два дня я снова буду с вами. Все. Все-о!

И направился к двери. К нему подбежал Митенька Бекетов.

— Командир, разрешите с вами!

Митенька светился такой непосредственной преданностью, таким порывом, что Денис утвердительно кивнул ему и быстро вышел.

Запряженный тройкой возок ожидал его у крыльца. Мрачная толпа мужиков надвигалась на Устимовича, стоявшего у возка с фонарем на длинной палке. Фонарь был зажжен, хотя солнце уже пробивалось сквозь пелену предутреннего тумана. В слюдяном окошке возка показывалось и тут же скрывалось лицо Катрин. Толпа гудела:

— Не уедешь, иуда!

На крыльце появился Денис. Толпа подавалась назад.

Васька Буделек подвел Денису его вороного, и, когда Денис был уже в седле, Васька подбежал к передку возка и уселся на козлы, поглядывая в сторону Дениса. Но тот не спеша объехал толпу мужиков, за сыромятными ремнями некоторых он увидел топоры. Ехал, сумрачно вглядываясь в каждого и по-прежнему не произнося ни слова... Казалось, молчаливый и страшный суд творился в эти мгновения. Тихо было. И держа все так же палку с зажженным фонарем, Устимович исподлобья следил за Денисом. Зимнее солнце окончательно расплавало туманы.

За слюдяным окошком блестели глаза Катрин.

Денис подъехал к возку и коротко командовал Ваське:

— Трогай!

Васька метнул на него сердитый взгляд и в сердцах хлестнул коней: — Но-о! Залетные!..

Возок с Катрин дернулся и покати, сразу взяв шибко, а Денис голопцем поскакал следом за ним. Обернувшись, увидел — уже из-

дали — одиноко качавшийся фонарь Устимовича и черную толпу мужиков...

Простерлось заснеженное поле, и все тут было просторно, открыто. Снег слепил солнцем.

Денис, поравнявшись с окошечком возка, заглядывал внутрь, и оттуда, в окошечке, пыталась улыбнуться ему Катрин. Их обогнал Митенька, приветственно помахал Денису (вот уж кто был в восторге от нового приключения) и исчез. Впереди темнел лес. Васька Буделек, натягивая вожжи, старался не смотреть в сторону своего командира.

Широкая дорога, постепенно сужаясь, уже ушла лесом. Они подъехали к повороту и там увидели Митеньку, скакавшего к ним навстречу.

— Французы! — коротко сообщил он, соскочивая с коня, и возок остановился.

Васька тут же начал отпрягать лошадей. Из возка вылезла Катрин.

— Что случилось?

— Путешествие становится романтическим, — засмеялся Денис, — Поедем верхом.

— Но я не умею.

— Поедете со мной, — все так же весело сказал Денис в то время, как встревоженный Буделек и Митенька уже выпрягали лошадей и возились у седла его вороного.

— Быстрее! — говорил Митенька, укладывая перед седлом Дениса меховую попону, и затем Денис поднял Катрин, опустил ее на попону.

— Хорошо? Удобно? — спрашивал он, устраиваясь в седле позади нее.

Васька Буделек торопливо привязывал мешки с овсом к седлам освободившихся от возка лошадей.

— Ну, поехали! — скомандовал Митенька.

— За гриву, крепче! — приказал Денис, и Катрин послушно прижалась к гриве коня. И все они исчезли в чаще.

Небольшая группа французов задержалась у брошенного возка. Посовещавшись, четверо из них направились в лес.

Копоть и зола от больших пожаров сделала снег черным.

Белосахарные следы всадников были хорошо видны.

Денис придерживал Катрин и поневоле наклонял голову, чтобы не зацепить заснеженные ветки.

Впереди слышался трест бурелома, это поручик Бекетов прокладывал дорогу, а Васька Буделек ехал, чуть поотстав, оглядываясь назад. Преследователей не было видно. Все было пока спокойно.

Они выехали на тропу, и тут можно было перейти на рысь.

— О, нельзя ли помедленней, — жалобно попросила Катрин.

Митенька остановился на взгорке, всматриваясь вдаль. Подъехал Денис, и оба они увидели, что внизу, в просветах между деревьев, показались силуэты всадников. Денис и Митенька переглянулись.

Катрин спала, как ребенок, но теперь уже прижавшись к Денису.

Подъехал Васька Буделек.

— Ваше высокоблагородие, вы левее берите, а я собою их со следа, — сказал он и повернул коня, скрывшись в кустарнике.

— Куда мы приехали? — очнулась Катрин, изумленно оглядываясь. — Как красиво!.. Но, боже мой, как я устала. И хочется спать...

— Скоро отдохнем. Потерпите немного.

Денис пересек поляну галопом, она прижалась к нему.

Через некоторое время на той же поляне появились двое французов. Следы от коней расходились в разные стороны.

Денис продвигался в чаще, то и дело оглядываясь.

— Мы заблудились?

— Да нет, что вы, Катрин.

— А я чувствую, что вы нервничаете!

— Напротив. Просто потерял тропку. Смотрите, какое солнце! А пока солнце — мы живы! — рассмеялся он.

Однако солнце уже заходило, поползли длинные тени. Она смотрела назад и вдруг прошептала:

— Волки!

— Собаки, — отозвался Денис равнодушно, хотя знал, что это волки, увидел их — они присели и неподвижно смотрели, скаля зубы.

— Это волки, волки, я знаю! Стреляйте же!

— Не кричите. Спокойно. Нынче они сытые.

Они осторожно спустились к незамерзшей речке, выбрались на другой берег и очутились на неширокой лесной дороге. Тут Денис покакал галопцем.

— Ой, не могу, ужасно трясет, — простонала она.

Он остановился, слез с коня и прокрался к обрыву над речкой. Чуть стемнело. Он вглядывался, вслушивался, замер с ружьем.

— Куда вы ушли? Денис Васильевич! Да не оставляйте же меня! — слышался голос Катрин.

— Я здесь, здесь. — Он снова появился возле нее. — Устали? — ласково сказал он. — Хотите, пройдем немного пешком?

— А нам еще далеко?

— Нет, уже недалеко.

Он помог ей слезть, и они пошли, ступая по глубокому снегу.

— Совсем недалеко, — говорил он, ведя ее под руку. — А вы смелая, сильная, мужественная...

— Правда?.. Вы думаете?... Ой, какой ужас, — говорила она, то и дело проваливаясь в ямы под снегом, и он подхватывал ее одной рукой, а другой — вел коня за повод.

Впереди, невидимый ими, стоял Митенька и, приподнявшись на стременах, слушал лес. Было тихо.

Двое французов двигались по пятам за Васькой Будельком и иногда в испуге останавливались, потому что вдруг совсем недалеко от них с присвистом Васька пел: «О пощади! Зачем волшебство глаз и слов!» А когда голова его высунулась из кустов и появились две морды его лошадей, французы прыснули в чашу. Васька захохотал лешим.

И затем снова слышалось его пение: «Зачем сей взгляд? Зачем сей вздох глубокий?..» И слышался треск бурелома — он продолжал свой путь...

— Ужасно холодно, — пролепетала Катрин.

Денис молчал. Они молча вышли к небольшой поляне и остановились. Совсем стемнело. Он прислушался. Почудился шорох, а затем раздался треск ломавшегося кустарника, и он, встрепенувшись, схватился за ружье. Из чащи показался Митенька Бекетов.

— Командир, все спокойно. Они ушли за Будельком, а уж он их помотает, — сказал Митенька, спешиваясь, разминаясь и потирая руки.

— Я замерзаю, — произнесла Катрин плачущим голосом.

Денис вопросительно посмотрел на Митеньку, и тот сразу понял.

— Можно, можно!.. Маленький костер! — воскликнул тот и крикнул: — Катрин, помогайте! — Он подтаскивал хворост, и она, оживившись, помогала ему.

Присев на корточки, Денис раздувал костер. Митенька повесил на двух жердях котелок прямо над огнем. Котелок был наполнен снегом, а затем засыпан крупой. Варилась каша, пахло дымком, а они трое сидели вокруг костра.

— Каша скоро будет готова, — потянула носом Катрин. — Боже мой, я никогда не думала, пикник зимой гораздо лучше, чем летом. Хочется есть. А вам?

— Ужасно, — сказал Денис.

Смотрели в огонь, а Митенька все время прислушивался. Но и веточка не шелохнулась.

В этот край очарованья,
Где столько был судьбой гоним,
Где я любил, не быв любим,
Где я страдал без состраданья...

Денис читал стихи едва слышно, приблизив лицо к Катрин, а она смотрела на него широко раскрытыми глазами — кажется, никогда не слушала так внимательно ни слов его, ни стихов. Митенька тихонько отошел в сторону, чтобы не мешать другу. Будто что-то хрустнуло? Нет, опять тихо. Но он не заметил, как в нескольких шагах от него просунулся меж ветвей ствол мушкета и задержался, осторожно передвигаясь, ницая цель.

...Где так жестоко испытал
Неверность клятв и обещанья...

Денис не закончил строфы — раздался вы-

стрел, сбил котелок с закипевшей водой, а Митенька метнулся в сторону с криком «А-а» и успел загородить собой Дениса и упал, простреленный второй пулей. В ту же секунду Денис бросился в кусты, по пути толкнув в снег Катрин... Не помня себя, он стрелял наугад, налетел на француза, сбил его с ног, выстрелил в него и побежал дальше, разрывая ветви. Второй француз, пригнувшись, убегающий от него, скрылся в чаще. Видимо, выстрелы Дениса настигли его, потому что раздался короткий стон, кто-то упал, рухнул, и снова стало тихо. Некоторое время Денис стоял, тяжело дыша, хватая воздух, а потом кинулся назад, к полянке, где лежал, лицом в снег, Митенька. Денис склонился над ним.

— Митя... что же это?.. — шептал он дрожащими губами и вдруг вскочил.

Он увидел Катрин, сидевшую на снегу. Она сжалась в комочек, жалко втянула голову в плечи.

— Ехать!.. Скорее! — вскричал он и стал поднимать тело Митеньки. Это было трудно, он поднимал его, чтобы взвалить на коня. — Помогите же! — крикнул он.

Она послушно встала и подошла.

— Поднимите его ноги, — хрипя, говорил Денис.

Ее лицо выражало ужас, когда она тронула мертвые, отяжелевшие, негибнущие ноги Митеньки. Она скорее держалась за них, чтобы не упасть, чем помогала Денису.

— Да отпустите же его! — раздраженно крикнул Денис и, опрокинув мертвое тело на себя, приподнял и взвалил его на лошадь Мити.

Тяжело дыша, весь в поту, он оглянулся на Катрин.

Она стояла с лицом застывшим, одеревеневшим, и только руки ее мелко-мелко дрожали. Он подбежал к ней и стал растирать ей щеки, потом ударил по одной щеке, а затем по другой, приговаривая:

— Двигайтесь, двигайтесь, двигайтесь...

Она оттолкнула его в негодовании:

— Вы с ума сошли!..

— Танцуйте, черт побери, иначе вы превратитесь в сосульку!

Она смотрела на него злым зверенышем и не двигалась.

— Танцуйте! — крикнул он. Глаза его были безумны. И он пошел к ней в танце, восклицая: — Мазурка! Приглашаю вас!

— Вы не человек! Вы зверь! — закричала она срывающимся от хрипоты голосом. — Я не хочу никуда ехать! Я хочу к Устимовичу! — кричала и кричала она: — Там тепло! Он меня любит! Я хочу к нему! Везите меня назад! Слышите? Назад, назад!..

Он перестал танцевать, смотрел на нее. Этот ее крик — как ожог. Не оскорбление, нет! Все куда-то рухнуло и вместе с тем потрясающе обнажилось. Перед ним стояла промерзшая розовая кукла!

— Нету дороги назад, — отрезал он. Она замолкла. И в тишине, наступившей после ее крика, он, машинально двигаясь, привязывал тело друга к седлу его коня, потом подвел к ней своего вороного и, стиснув зубы, коротко приказал: — Садитесь!

Она не двигалась.

— Садитесь, черт побери, иначе я оставлю вас здесь! — Он впрыгнул в седло, и тогда она стала торопливо карабкаться, бормоча: «Изверг... изверг...». Она упала перед ним и сразу вцепилась в гриву, плечи ее вздрагивали. Денис снял с себя тулуп и накинул ей на спину. Его вороной двинулся шагом, направляемый в чащу леса, за ним понуро следовал конь Митеньки со своим хозяином, привязанным поперек седла...

Брезжил рассвет.

Со стороны большака, сворачивая к лесу, скакал Васька Буделек. От него не отставала группа всадников.

— Го-го-го! — сложив руки рупором, кричал Васька.

— Го-го-го! — эхом прокатывалось по лесу...

И когда Денис выехал на опушку, к нему навстречу устремились всадники.

Денис, смертельно усталый, промерзший, слабо помахал рукой.

Буделек, на ходу спешившись, первым подбежал к нему. Затем подъехали остальные, среди них был Болховской.

Катрин сняли с лошади и, расстелив на снегу меховые попоны, осторожно положили ее. Буделек начал быстро рассказывать:

— У меня нюх. Я наверняка вышел прямо к дозорам князя...

Но никто его не слушал. Болховской склонился над Катрин. Она открыла глаза и, узнав его, улыбнулась, даже приподняла руку, и он покрыв ее поцелуями.

— Бог мой, бог мой, — шептал он и встал. В двух шагах от него стоял Денис.

— Я... никогда не забуду... того, что вы сделали, Давыдов... — произнес Болховской, запинаясь, и неуверенно протянул руку.

— Полагаю, князь, любой на моем месте сделал бы то же самое, — сухо, но как нельзя более учтиво сказал Денис.

В рощице, под широколапыми елями, стоял деревянный крест. Таких крестов множество появилось в лесах, но это была могила Митеньки Бекетова, и снег вокруг нее был расчищен, разбросаны вокруг свежие еловые ветки. Их пока еще не занесло снегом.

Они возвращались шагом. Васька Буделек поглядывал на Дениса, не зная, с чего бы начать разговор. Потом подъехал ближе.

— Интересно мне представить, поймал хорунжий Бонапартишку али нет? — бодренько произнес он, желая задеть главную «жилку» своего командира.

— А на кой тебе хрен Бонапарт этот? — огрызнулся Денис.

— Для вас стараемся... — Васька тоскливо посмотрел на Дениса. — Может, хотите, я песню вам тихонечко спою? Хотите?

Денис молчал.

— А то расскажу, как смешно одна девка меня обманула?..

Денис чуть улыбнулся.

— Да вы себя не вините, не вините! — завоуновался Буделек. — Это не более как, извините за выражение, военный случай...

Они въехали в лес. Кончилась поземка с летящим снегом. Лесная, тихая дорога открылась перед ними.

— А то хотите... — вскричал Васька Буделек,

но Денис вместо ответа хлестнул коня, словно его самого хлестнули, и его вороной вытянулся в стрелку. За ним едва поспевал Васька.

Стан Катерины расположился в лесном хуторе, от всех дорог спрятанном. Около сарая, в загон, вместе с черными свиньями затолкали пленных французских гвардейцев. Они едва держались на ногах, а раненые полулежали, их синие мундиры были заляпаны кровью. От тепла снег под ними растаял, так что лежали они в грязной жиже.

Мужики толпились неподалеку, и вид у них был не менее изможденный, чем у пленных. Среди них тоже были и раненые, наспех, кое-как перевязывали друг друга — кто голову, кто руку.

А чуть в стороне отогревали кострами землю и копали могилу. Мужики, впрягшись, медленно тащили розвальни, за ними шла Катерина...

По всему было видно, что только что окончился тяжелый бой.

Но ничего этого не видел и не понял Денис, когда вылетел с Васькой Будельком из леса.

— Катерина! — зычно крикнул он.

Она кинулась к нему. Он спрыгнул с коня.

— Денис Васильевич! — Она обняла и тащила его к розвальням. — Спаси, Васильич, спаси...

В розвальнях на соломе лежал Яшка-цыган. Из перевязанной шеи шел пар, будто что-то кипело там.

Денис наклонился и стал перевязывать. Его окружили мужики.

— Коли жильную руду не затворить, помрет обязательно, — сказал рыжий бородач.

— Да как затворить! — по-бабьи взвизгнула Катерина. — Господи, делать-то что?..

Из-за саней в лес тянулся пористый кровавый след.

Она с надеждой посмотрела на Дениса, на окровавленные бинты в его руках. Он не ответил ей.

Жизнь еще билась в Яшке-цыгане, он протянул руку Денису, и Денис взял его ладонь.

Приоткрыв глаза, Яшка некоторое время смотрел на Дениса, потом вдруг сжал его руку так цепко и сильно, что Денис едва не вскрикнул от боли. Это длилось несколько секунд, рука разжалась, и голова Яшки бессильно упала назад. Весь он вытянулся.

Катерина метнулась. Мужики отступили от нее.

Невидящими глазами она оглядела всех, увидела пленных, затем посмотрела на кровавый след на снегу, что вел в лес, и пошла по этому следу...

Увидела рядом страшную спрямленную косу, прислоненную к дереву, схватила ее и бросилась к пленным:

— Всех под нож! Всех!

Ее поймали, она билась в мужицких руках.

— Бога бойся, — шептал попик.

— Оставьте ее, — сказал Денис.

Она затихла. И снова мужики впряглись и потащили розвальни к могиле. Под санями открылась земля, оттаянная от Яшкиной крови. Сквозь опавшую, сгнившую листву зеленеет молодая травка...

Ночь окутала хуторок. На свежей могиле чернел крест.

Васька Буделек сладко посапывал, пригнувшись на топчане и подложив тулуп.

Денис сидел в одной рубаше и, держа на коленях балалайку, перебирал струны, как на гитаре. Получалось тоскливо и очень грустно. Напротив неподвижно, как неживая, сидела Катерина.

— Не плачь, Катя, — произнес он, вздохнул и тихонько запел:

Исчезло все!.. Покой желанный
У изголовья сидит.
Но каплет кровь еще из раны
И грудь усталая и ноет, и болит...

Он напевал, словно бы подбирая не только слова, но и мелодию к ним, и сам, задумавшись, прислушивался к каждому звуку своего голоса и отзвуку на него тоненькой, дрожащей струны и к каждому слову, может быть, впервые произносимому...

Уже светало, и оба они не слышали, как со двора слышались крики, шум.

Дверь распахнулась, в избу влетел Бедряга.

— Командир! Насилу нашли тебя! Попова-Тринадцатого схватили и уволокли в Сычевку!

Денис не сразу понял, о чем говорил Бедряга, и смотрел на него, как внезапно проснувшийся человек. Катерина косо и недобро поглядывала на гостя.

— А отряд? — вдруг опомнившись, спросил Денис.

— Насилу отбились.

— Я виноват, я! — вскричал Денис и отбросил балалайку.

Вскочил встрепанный Васька Буделек.

— Я один виноват! — кричал Денис и стал быстро одеваться.

— Куда? — спросила Катерина.

— Надо выручать чертова сына, — лихорадочно говорил Денис.

Васька стоял уже готовый и ждал распоряжений Дениса.

— Да вы что, ополоумели? — оторопело произнесла Катерина. — Там французов тьма!

Денис посмотрел на нее.

— Поможешь. Давай своих мужиков, — коротко распорядился он, пристегивая саблю.

Ее лицо мгновенно переменилось, стало злым и непреклонным.

— Не дам! — крикнула она. — Хватит! Нахлебались крови!

— Обойдусь без тебя, — с гневом бросил ей Денис. — Где пленные? — И вышел.

В Сычевке на одной из улочек толкались солдаты в пестрых и разных мундирах — французы, прусаки, итальянцы и даже турки-мамелюки. Слышались оживленные возгласы:

— Партизан! Партизан!

Вели Попова-Тринадцатого, и каждый из солдат, кто попадался навстречу, норовил или ударить его, или вырвать клоч от уже и без того разорванной рубашки. Из толпы вынырнул маленький барабанщик. Лицо его сияло торжеством.

— Попался! Теперь ты мне ответишь!

Попов узнал его.

— Вив ля франс! — улыбнулся он ему и дружески подмигнул.

Солдат подтолкнул Попова в спину, и затем его бросили в баньку, заперев ее на замок. Часовой встал у закопченной двери, а барабанщик присел возле.

Со стороны большака к Сычевке подъезжал отряд французских гвардейцев. Уже издали нельзя было сомневаться в том, что этот небольшой отряд представляет собой живой, не сокрушенный еще сколок великой старой гвардии Наполеона. Осененные высокими медвежьими шапками, в синих полушубках, белых ремнях, с красными султанами и эполетами, они казались маковым цветом среди снежного поля. И хотя у некоторых были декоративно перевязаны руки и головы, все равно они соблюдали тесный и величавый строй. Сзади них ползли фуры с бочками, а впереди, подгоняемое конными фуражирами, бестолково бежало стадо черных свиней. Все это вызвало бурный восторг у выбежавших из сторожевого поста гарнизонных солдат. Они кричали: «Фора! Фора!»

Гвардейцы не отвечали на возгласы, въезжая в Сычевку, и по мере их продвижения постепенно можно было узнать в этих немых гвардейцах Денисовых партизан — Мартынова-Черкесского, Головача, Ваську Буделька и, наконец, самого Дениса Давыдова. Все они были побриты, Денис вновь распустил свои знаменитые усы. Они молодцами сидели на конях, а вокруг них суетились гарнизонные солдаты, возбужденно лопотали на разных языках, и лишь Васька иногда отвечал, дурачась: «Парле-парле, ляпош-облопошь, шерами-шарамыш». Остальные предпочитали отмалчиваться. Впрочем, не трудно было заметить, что гарнизонные больше всего интересовались не ими, а черными свиньями. Тут восторг изголодавшейся солдатни достиг апогея. Денис спокойно отдавал распоряжения Мартынову-Черкесскому и делал это, не стесняясь, по-русски:

— Бочки с порохом поставишь поближе к сторожевому посту. Взрывать по моему сигналу. Сигнал для всех — выстрел из пистолета.

Оборванный итальянский солдат, растолкав толпу, бросился на черного кабана с тесаком, и его насили оттащили. Могло начаться побой-

ще, но солдаты сторожевого поста и подоспевшие гренадеры стали разгонять толпу нагайками.

К Денису подошел французский сержант:
— Капитан! Прошу к коменданту!

Денис подмигнул Мартынову-Черкесскому (тот ответил незаметным кивком) и последовал за сержантом.

Дежурный офицер Тардье встретил Дениса и вместе с ним прошел в горницу, где помещалась канцелярия штаба полковника Можеро. Тут Тардье остановился.

— Извините, капитан, вам придется сдать оружие, — сказал он. Денис вопросительно посмотрел на него, и тот развел руками, улыбаясь: — Приказ коменданта, — пояснил он. — Приказ для всех.

— Пожалуйста, — снисходительно произнес Денис, отстегивая саблю, а Тардье вглядывался в него и вдруг сказал:

— Не могу в точности вспомнить, но где-то я вас встречал...

— Не думаю...

— Положительно, где-то встречал, — повторил Тардье и уже несколько другим тоном добавил: — Пистолет, капитан!

— Черт знает! Может, еще и штаны снять?

— Прошу, — холодно сказал Тардье, принимая от него пистолет, и указал на дверь, ведущую в помещение коменданта. — Между прочим, я отменный физиономист, — как бы в шутку успел заметить он вдогонку Денису.

Не только в гневе, но еще и наигрывая гнев, чтобы скрыть беспокойство о возможном разоблачении, Денис не вошел, а ворвался к коменданту и начал сразу с нахальной атаки:

— Что происходит? Как я должен это понимать? Жертвуя людьми, я едва пробился к вам, а меня лишают оружия! — И запнулся.

Перед ним сидел человек, очень похожий на Наполеона — такая же прядь, спадающая на лоб, серый походный сюртук... Наполеон? Быть не может!

— Тысячу извинений, капитан, тысячу извинений! — суетливо говорил этот человек, приподнимаясь. — Здешний комендант. Полковник Можеро. Не знаю, право, но вы, должно быть

видели, что у меня тут делается! Ужас! Сброд со всех дорог!

Он вышел из-за стола, и теперь стало абсолютно ясно, что это никакой не Наполеон: без намека на полноту, костляв, высок ростом, даже долговяз. И Денис невольно усмехнулся. А Можеро в возбуждении пожимал ему руку:

— Бог мой, вы первый фуражир, пробившийся к нам! Вы наш спаситель!

— Н-да, — протянул Денис, соображая, как вести себя дальше. — Состояние вашего гарнизона мне решительно не нравится! — И начальственно поморщился.

— Я принял меры и не остановлюсь ни перед чем! — воскликнул Можеро. — Но голод, капитан, голод!

Тут Денис уже уверенно повысил голос:

— Однако, господин комендант, я не приехал спасать вас от голода! У меня другие виды. Я должен обеспечить безопасный путь императору. Леса кишат партизанами. Вам это известно? — Его лицо стало жестким: — Ваше поведение преступно. Какие действия вы предпринимаете против них?

— Извольте, доложу, — Можеро беспорядочно извлекал из стола карты, но в этот момент высунулся Тардье и негромко позвал его:

— Господин полковник...

Можеро вышел.

Денис прошелся по комнате, взглянул на бумаги, которые извлек Можеро и увидел среди них лубочную картинку из тех, какие распространял Ростопчин. На ней был изображен бородатый мужик на коне, а от него разбегались, как зайцы, французы. Внизу стояла подпись: «Храбрый партизан Денис Давыдов».

Тардье говорил шепотом коменданту:

— Месье, не припомню, встречал ли я этого человека, но клянусь, это — переодетый партизан...

Денис спокойно расхаживал по комнате. Вернулся Можеро.

— Итак, что прежде всего потребуется от меня, капитан? — спросил он, присматриваясь к Денису и потирая маленькие ручки. Денис тотчас заметил, что его тон и поведение несколько изменились. Можеро странно

улыбался и вдруг спросил с интонацией Тардье: — Не могу в точности вспомнить, но мне кажется, что я вас где-то встречал...

— Возможно. Если были в Тильзите. Я имел честь стоять рядом с нашим императором.

— Рядом?

— Рядом! Совсем рядом! — Денис захохотал. — Послушайте, комендант, если вам укоротить ноги, вы совсем будете на него похожи, а если мне наклеить бороду... Пять тысяч франков за голову этого разбойника! — он посмотрел на Можеро и оба они скосили глаза в сторону лубочной картинки Ростопчина. — Но к делу, — резко перебил себя Денис. — В конце концов мне не до болтовни! Прежде всего меня интересует, есть ли у вас пленные партизаны?

— Тардье! — позвал Можеро.

Появился Тардье.

— Вы, кажется, уже познакомились? — спросил Можеро, обращаясь к Денису.

— Никак нет. — Денис щелкнул каблуками и отчеканил: — Храбрый партизан Денис Давыдов!

— Как? Вы говорите по-русски? — воскликнул Можеро.

— В совершенстве, полковник. — И повернулся к Тардье: — Я дьявольски проголодался, месье. Обед! И парикмахера! Я привык бриться каждый день, а тут... — Денис брезгливо провел по своей гладко выбритой щеке и снова обратился к Можеро: — В совершенстве, комендант! Или вы думаете, что граф Коленкур послал бы на такое дело какого-нибудь парижского балбеса, пусть хоть в чине полковника? — И опять к Тардье:

— А вы чего стоите?

Тот не двигался, онемев.

Денис усмехнулся:

— Вам, должно быть, известно, есть ли у вас пленные партизаны? Или у вас только воображение?

— Один, кажется, был, — запинаясь, ответил Тардье.

— Узнать и привести сюда! — выкрикнул Можеро.

— Исполняйте, — сказал Денис, вальяжно откинувшись на стуле.

Тардые вышел.

— Мерещится, мерещится... — бормотал Можеро. — Бог знает, что мерещится...

— Нервы, — сказал Денис.

— А вчера в меня стрелял солдат — и не итальянец, не немец, а француз, корсиканец! — наклонясь к нему, шепотом сообщил Можеро.

— Вот я и говорю: нервы, — сказал Денис, раскуривая трубку. — Не посчитайте за унижение, но командовать гарнизоном придется мне.

Наши мнимые гвардейцы расположились недалеко от сторожевого поста, где стояли часовые у пушек. Мартынов-Черкесский сказал Головачу:

— Что он там так долго? Сигнала-то нет?

Вокруг толкались австрийцы, итальянцы, а Головач начал спокойно передвигать фуры с пороховыми бочками.

По другую сторону большака, из-за придорожных кустарников, из-за сугробов, высывались шапки Денисовых партизан. Это был дозор Бедряги, ожидавший сигнала для атаки на Сычевку.

И вот, чуть подалее их, зашевелился ельник и появились вооруженные мужики и тоже присели за сугробы. Приподнялась Катерина, тревожно вглядываясь в видневшуюся Сычевку.

— Гляди-ка, пришла-таки, — заулыбался кто-то из Денисовых.

— Тихо! — Бедряга напряженно вслушивался.

Где-то позади них, в чаще ельника заржал конь. Партизаны не шевелились.

Около баньки маленький барабанщик заряжал мушкет, а двое конвоиров отпирали двери. У барабанщика что-то не ладилось с мушкетом, он торопился.

Со связанными руками вышел Попов-Тринадцатый и сощурился от яркого света.

Можеро и Денис сидели друг против друга и мирно обедали. Денис достал большую флягу и разлил вино по бокалам.

— Ого! — крикнул от удовольствия Можеро. — Вас послал ко мне сам бог! — Они чокнулись. — И сразу видно, что вы истый парижанин. — Можеро выпил и, закуривая, продолжал: — А партизан этих мы разгромим, не будь я Можеро! За успех, капитан!

— За успех не пью, — буркнул Денис.

Можеро, отхлебывая вино, пришел в окончательно благодушное расположение духа.

— Да, капитан, мы блистательно воевали!

— Спору нет, история уже сделана, — охотно поддержал его Денис.

— И завязли мы в этой грязной стране только потому, что воюем с варварами. Честный враг уже давно бы сдался. Дикари! Сами сожгли свою Москву! — Можеро выпил еще бокал. — А их Кутузов — старая развалина!

— Вы недооцениваете русских, — сдержанно ответил Денис.

— Да что вы все «русские, русские»! Что стоит их армия? Где она? Прячется за спины мужиков?

— Кто прячется? Русская армия? — и на этот раз все еще сдерживаясь, ответил Денис.

— А разве не так? — Можеро наполнил бокал, приподнял его чуть дрожащей рукой и выпил до конца. — Ну а что стоят их знаменитые гусары? Они хуже казаков! Пьют водку и пляшут! — Повертел ладонями, как бы показывая пляску. — У них исчезло всякое понятие чести!

Денис вскочил. Этого стерпеть уже не было сил, и все его тонкие уловки полетели к черту.

— Лжете! Я — русский офицер, и честь моей армии — моя честь! Я требую, чтобы вы отказались от своих слов! Дуэль! Иначе вы трусы!!

— Я? Трус? Стреляться!

— Отлично! — подхватил его возглас Денис. — Пистолеты!

Можеро сметрел на него дико и, словно бы сразу трезвея, тер виски и озираясь вокруг.

— Что происходит? — говорил он. — Мы в сумасшедшем доме! Мы оба рехнулись!..

— Стреляться! Трус!

В дверях уже стоял Тардые.

— Арестовать его, — обессиленно произнес Можеро.

В этот момент Денис увидел в окне, как по улице вели Попова — в оборванной рубашке, без шапки, с руками, скрученными назад. Его подгоняли два солдата с ружьями наизготове, а сзади плелся маленький барабанщик, волоча свой большой мушкет.

Денис метнулся к Можеро (нельзя было терять ни секунды) и с размаху ударил его по щеке. Можеро отлетел в угол.

— Стреляйте в меня! — в ярости кричал Денис — Выстрел! Мне нужен выстрел!

Вбежали два здоровенных молодца из охраны коменданта и навалились на него.

— Осторожнее, осторожнее, — говорил Тардье. — Пять тысяч франков за эту голову!

Попова вели по улице к реке, за ним и его конвоирами неотступно следовал маленький барабанщик. Они проходили мимо солдат, столпившихся вокруг котлов, из которых валил пар, и Попов, кривя носом, втягивал в себя запах варившегося мяса.

— Капрал, отдайте мне его, — кланчил барабанщик. — Это мой личный враг!

— Отвяжись, щенок.

Конвойный оттолкнул его, он едва удержался на ногах и теперь, стоя в раскорячку, стал целиться в Попова.

Тяжелый мушкет покачивался в руках маленького барабанщика. Он прижал его крепче, откинулся назад и, наконец, выстрелил.

На миг открылось перед ним доброе, улыбающееся ему лицо Попова. Показалось, что он улыбнулся ему, а затем запрокинулся, и Попов упал, распростерши руки.

Ужас искажил лицо маленького барабанщика, он закрылся руками и в ту же секунду бросился к Попову с каким-то отчаянным воплем.

— Ублюдок, ты мог попасть в меня! — кричал капрал.

Но в этот момент Попов вдруг вскочил, разогнувшись, как гигантская пружина, и, сбив руками капрала и другого конвойного, прыгнул на телегу, плечом сбросил стоявшего там солдата и в ту же секунду очутился

верхом на коне. Он сидел спиной к его морде, вонзил в его бок каблуки, и конь рванул так, что чуть не скинул седока.

Раздались беспорядочные выстрелы. Конь Попова перепрыгнул через плетень. Несколько всадников устремились за ним...

— Сигнал! — рявкнул Бедряга и поднял на длинном шесте красный флажок.

Весь его отряд, таившийся в засаде, ринулся к Сычевке, пересекая большак.

— С богом! — вскочив на коня, крикнула Катерина, и мимо нее уже мчалась лавина бородатых мужиков, и кони их обгоняли горсточку смельчаков Бедряги, атакующих Сычевку.

А там, недалеко от сторожевого поста, тлел фитиль на первой фуре с порохом. Головач поджигал уже второй фитиль, но сзади на него напал французский гренадер. Головач пытался перекинуть его через голову, но подогнулся под его тяжестью. Схватка была короткой. Головач упал, и гренадер навалился на него, придавив к земле. Лицо Головача было запрокинуто, и он видел лишь угол телеги с тлеющим фитилем и край неба, а затем вдруг все осветилось ярко, ослепило его. Раздался взрыв. На миг все потемнело... И потом стало видно, как разбегались во все стороны толпившиеся здесь австрийцы, итальянцы и турки, а Бедряга, завладев в этой панике сторожевой пушкой, направил ее на деревню.

Первый залп!

В это время партизаны ворвались в Сычевку, и там началась паника.

Гарнизонные солдаты бежали по улицам деревни, ломая плетни. Слышались выкрики:

— Кутузоф! Кутузоф-ф!

Из избы коменданта выскочил Можеро.

— Солдаты! — кричал он. — Солдаты! Стойте!

Он бросился было наперерез бегущим, но тотчас отпрянул и, прижавшись к стене, пригнувшись, присев, пополз, пополз и скрылся за углом...

А в его штабе Денис, которого караулили два гренадера и Тардье, рывком прыгнул к

окну, ногой вышиб стекло, но Тардые оттащил его назад. Один из гренадеров тотчас занял место около окна. Тардые, держа Дениса под пистолетом, загонял его в противоположный угол. Денис двигался медленно, и когда подходил к лавке, неожиданно схватил ее и, развернув, метнул в Тардые. Тот с криком упал. В ту же секунду Денис схватил его пистолет, упавший на пол, выстрелил в grenадера, стоявшего у двери, и убежал...

На улице слышались выстрелы. Бежали и бежали люди неведомо куда.

Наперерез им выскочил маленький барабанщик, прыгнул на опрокинутую телегу, кричал в полубезумии:

— Труссы! Вы предали императора! Где ваши знамена?!

Его оттуда сбросили, кто-то пнул его ногой. Он продолжал кричать:

— Да здравствует император!

Его сбили с ног, он упал. Над ним вырости животы столкнувшихся коней, над ним кипел бой. Слышался голос Дениса:

— Круши их в песи! Мать их, хусары мои! Скифы мои! Круши!

Страшно было под ногами коней, и барабанщик взвизгнул плачуще:

— Мама-а-а!

Тут его кто-то подхватил и поднял. Сквозь мокрые, в слезах, глаза перед ним дрожало чье-то черноусое лицо. Он не сразу узнал Дениса, но вдруг увидел его белозубую улыбку и услышал его голос:

— Эх, дурень!

Денис отбросил мальчишку через плетень в загаженную солому, он шлепнулся и замер.

А Денис гнал своего коня, и рука уже устала от взмахов сабли. Впереди скакали его люди, он обгонял их.

По большаку улепетывали французские конники, и здесь Денис увидел Катерину, которая нагоняла французского офицера.

— Подожди меня! — крикнул Денис, но он был еще далеко и гнал, гнал своего вороного.

Катерина, согнувшись, как приросла к коню. И теперь глаза ее, ставшие по-кошачьи злыми, были сужены и непримиримы. Она целилась в скакавшего впереди офицера, ее

рука прыгала, и тогда она чуть придержала лошадь и стала целиться долго, терпеливо, по-крестьянски, чтобы — наверняка.

Офицер, оглядываясь, крутил коня, бросая его из стороны в сторону.

Катерина выстрелила. Мимо! Офицер смаху развернулся навстречу ей и поднял пистолет.

— Катя! На дыбы, на дыбы возьми! — в отчаянии кричал Денис.

Офицер выстрелил. Полыхнуло жаром в ее груди, и она начала безжизненно сползать. Вихрем налетел Денис на офицера, и сабли их схлестнулись. Никогда и ни с кем не бился он с таким бешенством, как сейчас...

И был слышен звон сабельных ударов, ржанье возбужденных коней, а кобыла Катерины тихонько отходила в сторону. Все медленней отходила она, волоча ее за собой, пока, наконец, не остановилась где-то в стороне от обочины, уже у самой реки, покрытой чуть оттаявшим льдом. Прозрачная вода пошевеливалась тонким слоем у кромки. Зацепившись ногой за стремя, распластав руки, Катерина уткнулась лицом в эту живую воду.

Офицер рухнул на землю, и конь со сбитым набок седлом шарахнулся от него. Денис подбежал к Катерине.

Он опустился перед ней на колени, до боли сжались его губы, дергалась щека.

Его лицо было в слезах.

Видел ли он, что тело ее пропахало в снегу дорогу и обнажились осенние листья, а в них прорывалась нежная, зеленеющая трава — не этого, а будущего лета...

Наверно, уже не одни сутки он сидел в избе, взлохмаченный, мутный, в растегнутом армяке, уставившись в догорающую свечу. Солнечные лучи едва пробивались в оконце. На столе стоял штоф и несколько бокалов, остывший самовар, лежали исписанные листы, обгоревшее перо и иконка, подаренная Катериной.

Денис взял один исписанный лист, свернул его трубочкой, зажег с одного конца и раскурил трубку.

У крыльца Васька Буделек не пускал в избу Бедрягу и незнакомого франтоватого офицера.

— Ваше благородие, к ним нельзя, они в меланхолии, — говорил Васька Бедряге.

— А ну тебя! — Бедряга отстранил Ваську и, кивнув офицеру, взошел по ступенькам.

— Ваше дело, — сказал Васька. — Вылетите турманом оба.

И действительно, как только в дверь постучали и приоткрыли ее — мощный бросок табуреткой заставил гостей засомневаться.

— Входите! — предложил Бедряга офицеру.

— Неудобно, знаете. Вы все-таки свой. Прощу! — попятился было тот, но Бедряга решительно толкнул его, и офицер влетел в избу.

Мутный Денис смотрел на него исподлобья.

— Честь имею представиться, — не давая хозяину опомниться, выпалил офицер. — ротмистр Растегин, адъютант графа Орлова. Его сиятельство имеет неукоснительное указание о вашем вступлении под начальство регулярной армии, а посему рад зачислить вас в свои ряды.

Ротмистр протянул пакет, который Денис не поторопился брать, и взял его Бедряга.

— Извините, ротмистр, за мой вид... — произнес Денис, чуть приподнявшись. — Я нынче не доспал... А, вот оно что... — сказал он, глянув на бумагу. — Я счастлив был бы исполнить повеление его сиятельства, но лишен этой завидной возможности, поскольку спешу в Смоленск по приказу графа Ожаровского, государева любимца...

— Ожаровского? — переспросил Растегин. — Уже встали под его начало?

— Увы, мой друг.

— Ай-ай-ай. А граф Орлов так расположен к вам...

— Я сам к нему расположен. Так и передайте графу, дескать, кончилась вольная жизнь Дениса Давыдова и не сбылась мечта воевать под его водительством.

— Весьма сожалею. Имею честь.

Ротмистр щелкнул шпорами и вышел. Уходя за ним, Бедряга шепотом спросил Дениса:

— Это как понимать?

— Никак.

...На дорогах мело. В метели виднелись фигуры французских солдат, уныло бредущих, закутанных в бабьи юбки и салопы.... Снег заметал брошенные на дороге фуры, а из одной из них вывалились горой бронзовые, мраморные и гипсовые, большие и малые бюсты и сделанные в рост фигуры великого завоевателя Европы Наполеона Бонапарта. И тут же валялись медные трубы, в которые резкими порывами задувал ветер. Трубы подвывали. И крутил снег. Мело.

По замеченной дороге неслась тройка, которой правил Попов-Тринадцатый, а в санях была запрокинута небольшая фисгармонь, по разбитым клавишам которой какой-то безумец барабанил нечто похожее на громopodobный, дикарский марш.

— То акафист победный! Православные, ликуйте! — возглашал попик, выглядывая из-под соломы у его ног, и тер замерзший нос.

Сани, ныряя в сугробах, проскочили мимо опрокинутой фуры.

Мело, мело. А в поле и вовсе крутили вихри.

В жарко натопленной избе Денис правил саблю.

Рядом с ним сидел маленький барабанщик.

— Месье, — тянул он уныло, — я вас люблю, месье, но мне плохо.

— Опять ты свое...

— Я предатель великой армии!..

— Нету великой армии.

— А как я вернусь в Париж?.. — почти плакал маленький барабанщик: — Месье! Отправьте меня в плен! Вы же это понимаете, месье...

— Дурачина! Я сам привезу тебя в Париж и передам твоему легкомысленному папаше.

В дверь осторожно всунулся Васька Буделек.

— Ваше высокоблагородие! К вам подполковник Палицын от графа Ожаровского.

— Проси!

Вошел заснеженный подполковник Палицын.

— Я вас не задержу, Денис Васильевич, —

сказал он, поздоровавшись, и добавил, пряча улыбку: — Осведомлен. У вас меланхолия. Недосып. Но... — Он снова перешел на строгий, официальный тон. — В связи с дальнейшей ненужностью доблестных партизанских действий у генерала графа Ожаровского имеется указание о вашем срочном поступлении под его начало.

— Я счастлив, — мрачно отозвался Денис. Рукава его сорочки, вправленной в мужицкие штаны, были засучены по локоть, в руках он держал только что ослепительно начищенную саблю.

Палицын положил на стол пакет.

— Планы вашей передислокации и соединения с частями его превосходительства в конверте.

— О, я был бы счастлив исполнить повеление графа, — сказал Денис, слегка прищурясь. — Но лишен этой возможности, поскольку спешу на соединение с частями генерала Орлова.

— Орлова? — удивился Палицын. — Странно. Граф Ожаровский мечтал иметь тысячу ваших сабель в своем авангарде.

— Я сам мечтал.

— Граф так к вам расположен!..

— Я сам к нему расположен.

В этот момент распахнулась дверь, и возник Попов-Тринадцатый. Он с трудом волочил гигантский куль. Помогавший ему попик тут же исчез.

Денис в изумлении смотрел на Попова, как на воскресшего из мертвых, а затем бросился к нему.

Хорунжий осторожно опустил тяжелый куль, и друзья обнялись.

— Живой, дьявол! — говорил Денис.

Они постукались лбами, и после этой лошадиной ласки Попов шепнул что-то Денису на ухо.

— Да что за секреты? — удивился Денис.

Попов мялся, молчал, глазами указывая на куль, лежавший на полу, и покосился на Палицына.

— Не смею мешать, — произнес тот, поняв, что он лишний, и приложил руку к козырьку. — Разрешите идти?

— Да, да. Графу сердечный привет. Я тоже мечтал.

Палицын вышел.

— Ну что там у тебя? — спросил Денис и хотел было ткнуть куль ногой.

— Тсс! — испуганно остановил его Попов. Маленький барабанщик, вытаращив глаза, смотрел на Попова. Тот, наконец, заметил его и расхохотался.

— Вив ля франс! — обнял его, подняв на руки, тискал. Маленький барабанщик пытался вырваться и мычал, весь красный, у него даже слезы выступили, и, наконец, вырвался и убежал.

Попов, тут же затворив за ним дверь и, просунув в ручку табурет, чтобы никто не вошел, таинственно заговорил:

— Дело сделано, Денис, нужно ехать в Петербург! — Он подошел к мешку и начал его вспарывать. — Держи, — озабоченно распорядился он, и Денис, ничего еще не понимая, стал помогать ему. — Боялся, понимаешь, чтобы он не замерз, — говорил между тем Попов.

Когда он снял мешковину и раскрутил тряпки, Денис увидел стоящего, как мумия, офицера. Попов рванул бинты с его лица, и перед ними возникла долговязая фигура коменданта Сычевки полковника Можеро. Наполеоновская прядь примерзла ко лбу, а походный сюртук был в пятнах, в подтеках и разодран. Губы несчастного Можеро едва шевелились, пытаясь что-то произнести. Попов смотрел на Дениса торжествующе.

— Ваше величество! — провозгласил Попов, обращаясь к «мумии». — Вы пленены Отдельным партизанским соединением полковника Дениса Давыдова! — И, повернувшись к Денису, отрапортовал: — Император Франции Наполеон Бонапарт!

Денис щелкнул каблуками перед «императором» и воскликнул, хлопнув Попова по плечу:

— Ну, повезло тебе, чертов сын! Ну и повезло!

Что-то не то было в его тоне, и Попов подозрительно посмотрел на Дениса.

— Ей-богу же повезло! — вскричал Денис

со всей искренностью и, чтобы не расхохотаться, бросился обнимать Попова. — Попал, брат, и ты в историю на зависть всем! Ну, молодец! Ну, чертов сын! Военное-то счастье всегда с тобой! Ура-а! Победа! Все! Все-оо! На Париж!

Сквозь метель мчались гусары Дениса Давыдова.

Звон-перезвон сорока сороков!.. Поплыли золотые и синие маковки церквей, зубчатые стены Кремля... Москва!..

А на квартире Дениса Васька Буделек затягивал своего командира в корсет. Портной в это время пальцем стряхивал воображаемые пылинки с новенького, на белой атласной подкладке, генеральского мундира, затем приподнял его двумя руками, бережно, как драгоценную вещь, и стал помогать Денису просунуть руки в рукава. Мундир облегал его фигуру, а портной, отбежав на несколько шагов и чуть присев, воззрился на свое творение в немом восхищении. С неменьшим восхищением смотрел на него и Васька Буделек.

Денис стоял истуканом. По просьбе портного он поворачивался, затем простер руку. Рука застыла в воздухе, но выражение лица Дениса отнюдь не соответствовало торжественности момента. Он чувствовал себя глупо и натруженно, и с гримасой посмотрел на Ваську Будельку. А тот в восторге восклицал:

— Хотите — не хотите, а служить при генерале... оч-чень!

Интонация была Денисова, и Денис невольно улыбнулся.

Вошли Бедряга и Попов-Тринадцатый. Денис повернулся к ним.

Бедряга мрачно протянул ему газету. Попов исподлобья следил за Денисом.

Денис читал газету, хмурясь, потом вдруг развернул лист, саблей разрезал ее крест-накрест одним взмахом, отбросил клочья и, увидев перед собой испуганного Ваську, крикнул:

— Скидывай кафтан!

Дальше Васька уже ничего не понимал, он

понимал только, что какая-то беда случилась с его командиром.

Денис, стянув с себя мундир, кинул его Ваське:

— Надевай!

В трепете, стараясь улыбаться, Васька надел мундир. Денис сам помог ему застегнуть пуговицы и даже разгладил рукава и грудь, а потом, подтолкнув его к зеркалу, повернулся к друзьям:

— Чем не генерал, а?

Весна была в разгаре, и черемуха расцвела буйно. Сквозь листву виднелись окна барской усадьбы с зажженными ярко огнями.

Офицеры суетились вокруг стола. Они сами ставили бутылки и штофы, сливали вино в серебряный сосуд для жженки. Среди этих офицеров было много знакомых лиц из тех, кто был на именинах у Катрин в начале войны, но все они возвысились в чинах, многие в сияющих генеральских мундирах. Выделялся барон Эйхен. Его остзейское лицо оставалось таким же вытянутым, сухим, но его генеральский мундир выкатывался мощным арбузом, и живот его, как и вся грудь, были украшены орденами, медалями и звездами — наподобие иконостаса.

— Я рад, что наконец и Давыдову обломилось. Корицы еще, корицы, — говорил Эйхен, одновременно советуя генералу, готовившему жженку.

— У меня свой рецепт, — отвечал тот. — Вы правы, барон, он заслужил! Но... говорят, он автор какой-то неприличной басни?

— Вздор, вздор, вздор! — испуганно замахал руками Эйхен. — Кто не грешил в молодости? Я поздравляю его с открытой душой!

— Да вот он, кажется! — воскликнул ротмистр К. (нынче, впрочем, уже не ротмистр, а повыше чином, но мы будем называть его, как прежде).

— Но почему — в партикулярном? — удивился один из офицеров, стоявших рядом с ротмистром. — Однако же точно — в партикулярном!

И все столпились у окон. — Да он ли это?

Вдали по аллее шли двое — чья-то штатская фигура и с ним еще кто-то.

— Господа! — сказал скромный пехотный полковник. — Разве вы не читали? — И все обернулись к нему. — В «Русском инвалиде» от сего дни... Ошибочка вышла... В генерал-майоры произвели другого Давыдова...

— То есть как это?

Офицеры окружили пехотного полковника и склонились над газетой.

Денис уже вошел в дом. Он был действительно «в партикулярном» — в сюртучке, в светлых брючках со штрипками, в банте-жабо, подпиравшем горло, а рядом с ним шагала Васька Буделек, обряженный в генеральский мундир. Пройдя коридор, Денис на секунду остановился, как актер, готовясь к первому выходу, а затем толкнул дверь ногой:

— Прошу, ваше превосходительство! — командовал он Ваське.

Так и получилось — первым появился, споткнувшись, Васька, а за ним — Денис.

— Вот и мы! — сказал, он, словно не замечая всеобщего ошеломления. — Да вы, я вижу, молодцы! Не забыли гусарских привычек! — Он кинул взгляд на стол, а затем с недоумением оглядел всех присутствующих: — Однако же, в чем дело? Почему вы все в мундирах и при звездах? Разве война не кончилась? — Он озорно крутанул вокруг себя на одной ноге и продолжал: — Нет уж, нет! Нынче у меня другие заботы!

— Уберите денщика, — в негодовании прошипел барон Эйхен, пройдя мимо Дениса.

— А вы разве не знакомы? Барон, не может быть! Это же мой лучший боевой друг! И поверьте, коли грянут военные трубы, он первый будет на коне!

Эйхен резко повернулся к Ваське спиной.

Денис чуть прижмурился и приобнял Ваську:

— Не обижайся на него, дружище! И на меня не обижайся! — Неловко совал ему в карман деньги, приговаривая: — Девчонку подхвати и гуляй-валяй по-гусарски! Не забыл, поди? Выше голову, мы еще повоюем!..

Легонько подтолкнул его, и Васька Буделек двинулся к двери, пыжась, полный до-

стоинства, и даже снисходительно помахал ручкой офицерам, а те, едва он выплыл, грохнули от смеха.

Однако некоторые насторожились, ожидая еще какой-нибудь выходки Дениса. Но он улыбался.

— И ведь у меня опять удача, господа, нынче я не просто гусар! Пустился, наконец, в родную стихию поэзии! Молодчага Пушкин учится легкости моего стиха! Жуковский, Вяземский, Баратынский... Э, да что говорить! Разве я не самое поэтическое лицо в нашей армии? Но, господа! Жомини да Жомини, а о водке ни полслова? Пробки, пробки в потолок, господа!

Офицеры оживились. Вспыхнуло голубое пламя жженки. Захлопали пробки шампанского.

В этот момент вошли Катрин и Болховской.

Воцарилась тишина, и в этой тишине сразу же появилось что-то тревожное, зловещее.

Взгляды всех были устремлены на Болховского.

Катрин неуверенно шла к Денису, а он устремился к ней.

— Бог мой, Денис Васильевич... Два года не виделись, — едва смогла произнести она.

— Да, — сказал Денис и, склонившись очень низко, поцеловал ее руку.

Рука ее дрожала. Он чуть коснулся ее губами и тотчас отпустил.

Он поднял голову. Катрин уже не было перед ним, перед ним стоял Болховской.

Они поклонились друг другу наклоном головы и словно бы по молчаливому уговору одновременно отошли в сторону.

— Война кончилась, — негромко сказал Болховской. — Мы живы. За вами выстрел. Тут задета моя честь.

— Ребенку понятно... Я к вашим услугам, — сказал Денис, и они направились к двери.

За ними тотчас последовал ротмистр К. Едва они вышли, Катрин вскрикнула в отчаянии:

— Остановите их! Это убийство!

— Княгиня! — сказал Эйхен, взяв ее под

руку. — Здесь идет речь о чести двух благороднейших офицеров.

Она сбросила руку Эйхена и выбежала из комнаты.

По цветущей аллее шел Денис, за ним — ротмистр К., а Болховского задержала стремительно выбежавшая Катрин. Она бросилась к нему, обхватила руками, не пуская его...

В гостиной царило напряженное ожидание. Вскочил пехотный полковник, вскричав в негодовании:

— Честь, честь!.. Но ведь это глупость, господа, глупость!..

Болховской раздраженно высвободился от Катрин.

— Ты чего хочешь? Моего бесчестия? Пусти!

У нее безвольно опустились руки, а он зашагал по аллее, и она видела, как он свернул на тропинку и исчез в кустах сирени.

... Он появился на полянке.

Дениса не было. Ротмистр К., разомлев на весеннем солнце, дремал на зеленом газоне.

Болховской огляделся.

— Давыдов! — позвал он.

Никто не отзывался.

Катрин неподвижно стояла все там же, где только что он ее покинул. До ее слуха донесся его окрик: «Давыдов!» Она вздрогнула и через несколько секунд услышала два выстрела и бросилась к поляне.

Она выбежала с истерическим криком:

— Что, что, что произошло?!

— Я разрядил пистолеты, — ответил Болховской.

На него смотрели вскочивший ротмистр К. и раскрытые, недоумевающие, полные слез глаза Катрин.

А Денис шагал, пыля, по дороге, может быть, впервые в жизни пешком. Перед ним открывались холмистые дали, зеленеющие луга, распаханые нивы...

Издали, навстречу ему, шла деревенская девушка лет шестнадцати. Поравнявшись с ним и увидев барина, она посторонилась,

чтобы дать ему дорогу. Но он вдруг придержал ее, улыбнулся и, чуть притянув к себе, прикоснулся к ее щеке губами и поцеловал. Она испуганно оттолкнула его, но, посмотрев на него, зарделась и улыбнулась в ответ. Он кивнул ей и зашагал дальше.

Дорога вилась зеленеющими просторами, он шел и шел. Возник голос:

Пушкин — Денису Давыдову

Певец-гусар, ты пел биваки,
Раздолье ухарских пиров,
И грозную потеху драки,
И завитки своих усов...
Я слушаю тебя — и сердцем молод,
Мне сладок жар твоих речей,
Поверь, я снова пламенею
Воспоминаньем прежних дней...

Синее небо было над ним, и в небе пел жаворонок.



Роли исполняют: В. Дубровский, В. Куприянов, В. Косых, В. Герасимов.

«Чужая компания», 7 ч.

Автор сценария С. Потепалов. Режиссер-постановщик С. Потепалов. Оператор-постановщик К. Арутюнов. Роли исполняют М. Данков, Б. Скачков, В. Воробьев, Г. Княнцев, М. Глебов, В. Гостюхин, В. Талызина.

Киностудия «Ленфильм»

«Бабушкин внук», 8 ч.

Автор сценария Э. Акопов. Режиссер-постановщик А. Бергункер. Оператор-постановщик О. Куховаренко. Роли исполняют: Грачья Мхитарян, Надя Шульженко, Н. Тер-Осипян, А. Джигарханян, В. Геворкян, Г. Хачикян.

«В моей смерти прошу винить Клаву К.», 8 ч.

Автор сценария М. Львовский. Режиссеры-постановщики Н. Лебедев, Э. Ясан. Оператор-постановщик В. Миронов. Художник-постановщик А. Федотов. Композитор А. Журбин. Текст песен Б. Заходера. Звукооператор Е. Нестеров. Роли исполняют: Лена Хопшоносова, Оля Озерецковская, Н. Горшкова, Максим Ясан, Андрей Мусатов, В. Шевельков, Н. Журавлева, В. Сидоров, В. Костецкий, В. Панина, Л. Полищук, В. Смехов, Л. Малиновская, А. Анисимов, Антон Гранат.

«Прогулка, достойная мужчин», 10 ч.

Авторы сценария М. Демиденко, М. Кураев. Режиссер-постановщик А. Вехотко. Оператор-постановщик А. Чечулин. Роли исполняют: Е. Глебова, С. Морозов, В. Ильичев, А. Фатюшин, Л. Варфоломеев, Н. Дмитриева.

Киностудия имени А. П. Довженко

«Белая тень» (по мотивам одноименного романа Ю. Мушкетика), 8 ч.

Авторы сценария Е. Хринюк, Ю. Мушкетик. Режиссеры-постановщики Е. Хринюк, О. Лысенко. Оператор-постановщик Б. Березко. Стихи Н. Матвеевой. Песня Б. Окуджавы. Роли исполняют: Е. Лысенко, В. Шиловский, И. Терешенкова, А. Турган.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Точка отсчета», 10 ч.

Авторы сценария В. Акимов, В. Ежов. Режиссер-постановщик В. Туров. Оператор-постановщик Ю. Марухин. Художник-постановщик Е. Игнатьев. Композитор О. Янченко. Автор песен В. Высоцкий. Песни исполняет Марина Влади. Звукооператор Б. Шангин. Роли исполняют: Н. Кочегаров, В. Полетаев, В. Петренко, Ю. Демич, Л. Константинова, П. Юрченков, О. Лысенко, М. Карманова, А. Градов, В. Платов, А. Ромашин, В. Тарасов, А. Шевелев, В. Марьянов, А. Кашперов.

Киностудия «Казахфильм»

«Серебряный рог Ала-Тау», 8 ч.

Автор сценария Р. Тюрин. Режиссер-постановщик В. Пусурманов. Оператор-постановщик А. Ашрапов. Роли исполняют: А. Абушахманов, Н. Аринбасарова, А. Ашимов.

Киностудия «Узбекфильм» (СССР) — «Иглфилмз» (Индия)

«Приключения Али-бабы и сорока разбойников» (по мотивам восточных сказок), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.

Авторы сценария Б. Сааков, Пракаш Бакши. Режиссеры-постановщики Л. Файзиев, Умеш Меера. Операторы-постановщики Л. Травницкий, Питер Перейра. Художники-постановщики Э. Калантаров, Бабу Рао Подар. Композиторы В. Милов, Рауль Дейз Барман. Звукооператоры Н. Шадиев, Бармананд Шарма. Роли исполняют: Дхармендра, Хема Малини, Р. Быков, З. Мухамеджанов, С. Чнаурели, Я. Ахмедов, Зейнат Аман, Ф. Мкртчян, Х. Нарлиев, Х. Умаров, Д. Хамраев, Модан Пури, Прем Чопра, Пинчу Капур, Рааж Ананд, Е. Санаева, С. Диванов, К. Абдураимов.

Киностудия «Мосфильм»

«Безответная любовь» (по мотивам рассказов М. Горького и воспоминаниям русских актеров), 10 ч.

Авторы сценария Т. Дубровина, И. Варакина, А. Малюков. Режиссер-постановщик А. Малюков. Оператор-постановщик Р. Келли. Композитор Ю. Саульский. Роли исполняют: И. Макарова, Л. Марков, И. Ливанов, М. Волонтир, В. Сошальский, С. Никоненко, Л. Куравлев.

«Здесь, на моей земле», 9 ч.

Автор сценария Б. Привалов. Режиссеры-постановщики В. Досталь, А. Чесноков. Операторы-постановщики Ю. Авдеев, В. Фридкин. Композитор Е. Дога. Стихи Е. Евтушенко. Роли исполняют: В. Седов, В. Заклунная, В. Говалло, И. Лапиков, М. Кокшенов, Н. Волков, В. Владимирова.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Мишка на Севере», 7 ч.

Автор сценария А. Марьямов. Режиссер-постановщик С. Шпаковский. Оператор-постановщик А. Яцневичус. Роли исполняют: В. Пучков, О. Агеева, Н. Федорцов, Н. Мерзликин.

«Пограничный пес Алый» (по рассказам Ю. Ковалю), 7 ч.

Автор сценария В. Голованов. Режиссер-постановщик Ю. Файт. Оператор-постановщик А. Масс. Художник-постановщик А. Вагичев. Композитор Ш. Каллош. Автор песен Ю. Коваль. Звукооператор Е. Терехов.



На Центральной студии
детских и юношеских фильмов
имени М. Горького
режиссер С. Герасимов
заканчивает съемки картины
«Юность Петра» (по роману А. Толстого
«Петр I»)

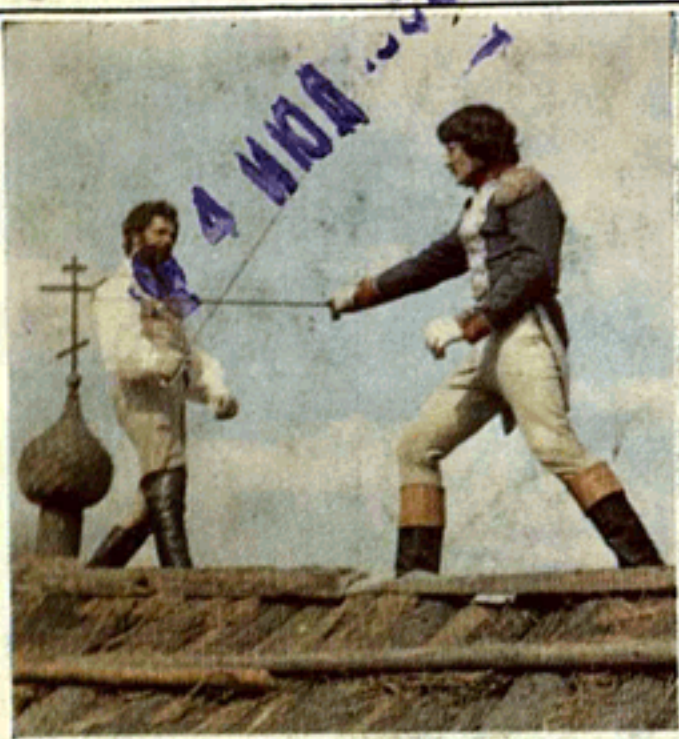


Фото В. Бондарева

Галина Беляева

Ирина Муравьева

Борис Плотников

Андрей Смоляков







